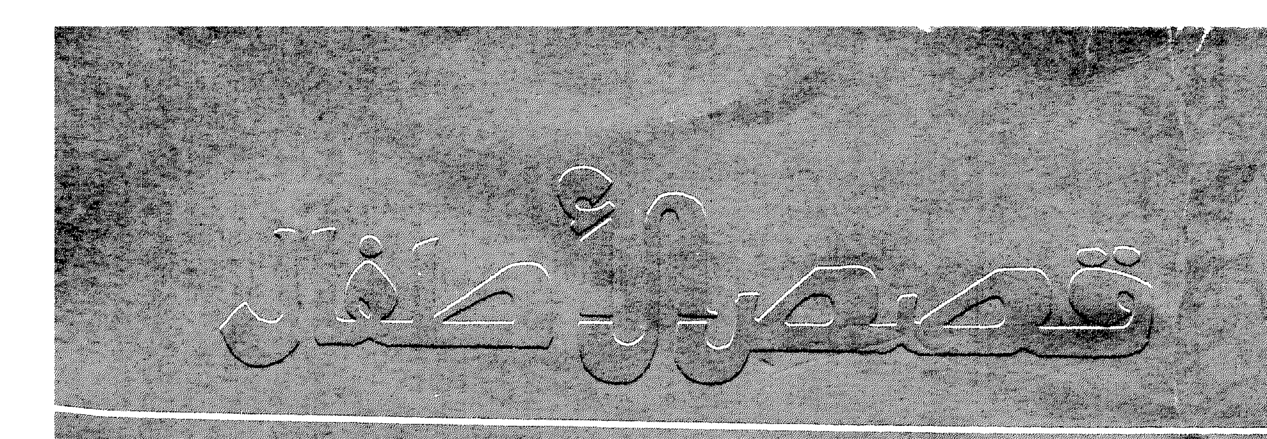


قصص أطفال

أصولها الفنية ... روادها

د. محمد حسن عبد الله









قصص الأطفال

أصولها الفنية... روادها

د. محمد حسن عبد الله

العربي للنشر والتوزيع
١٠ ش القصر العيني (١١٤٥١)
القاهرة - جمهورية مصر العربية
تليفون: ٢٥٤٤٥٤٢٩ - ٢٥٤٧٥٦٦٦
فاكس: ٢٥٤٧٥٦٦٦ - ٢٠٢



مقــــدمة

« علموا أولادكم ، فإنهم خلقوا لزمان غير زمانكم »

هذه كلمات حكيمة للإمام على كرم الله وجهه . لقد أوجب التعليم بفعل أمر ، ولكن التعليل هو الذى يستفز الفكر، «فإنهم » تعنى «لأنهم» والدلالة المشتركة أن الأولاد (وهى تعنى البنين والبنات) [1] هم مشروع المستقبل ، ولذا ينبغى أن نعلمهم علم الزمان الآتى ، وليس علم الأمس ، واليوم وحسب . وهذا الإستعداد لتلقى المستقبل والتفاعل معه والتأثير فيه يبدأ بقدرتنا على المعرفة بالماضى ، والقدرة على نقده ، وتعاملنا مع الحاضر واختباره بالتجارب والمقارنات المستمرة .

يكثر الحديث فى السنوات الأخيرة عن عام ٢٠٠٠ ، وعن القرن الحادى والعشرين . ولكن ماذا أعددنا لهذا القادم الذى يطرق أبوابنا ؟ إننا بحاجة إلى « مشروع قومى » [2] يضع تصورات ومبادىء للمستقبل ، وأعتقد أن « الطفولة » من حقها علينا ، كما أن من حق الوطن ، ومن حقنا على أنفسنا أن تكون الطفولة « الباب الأول » فى المشروع القومى الذى نتطلع إليه ؛ لأن تنشئتها الصحيحة هى الضمان الحق لنجاح خطط المستقبل .

إن ثقافة الطفل حجر الزاوية فى توجهه النفسى والفكرى والإجتماعى ، وهذه الثقافة تبدأ بميلاده، وتصنع آثارها الحاسمة فى السنوات الأولى من الطفولة ، وقد تلامس مرحلة الشباب . وليس من شك فى أن قصص الأطفال هى المدخل الرئيسى ، المشبع ، القادر على مخاطبة الطفل عاطفة وفكرا ، وتقويمه لسانا وتصورا لعلاقته بالأشياء ، وبالناس ، منذ قدرته على الإدراك ، وحتى يبدأ رحلة الاستقلال الفكرى ، وهو الطريق إلى الفيض الإبداعى .

إن الثقافة تهدف ـ بوجه عام ـ إلى رياضة الملكات البشرية بحيث تصبح أتم نشاطا واستعدادا للإنجاز ، وذلك من خلال ترقية العقل والأخلاق ، وتنمية الذوق السليم سلوكا وشعورا . وبالنسبة للطفل فى المراحل العمرية التى نتعامل معها سيكون الإمداد بالمعرفة الصحيحة ، والتوجيه الأخلاقى ، وتنمية الخبرة بالحياة ، والمساعدة على التكيف مع الجماعة ، هى الأهداف الأساسية للثقافة ، وهى بذاتها الأهداف الرئيسية للقصص ، تضاف إليها الأهداف التعليمية ، كتقويم النطق، وتنشيط ملكة التخيل ، والقدرة على النقد ، والتدريب على التعبير عن الفكرة الواحدة بأكثر من طريقة . فلعل هذه الصفحات تبلغ بنا بعض مانرجوه لها .

وبالله التوفيق.

---

١ ـ فى المعجم الوسيط : الوالد : كل ماولد . ويطلق على الذكر والأنثى ، والمثنى والجمع .

٢ ـ المشروع القومى يعنى أن نضع تصورا ونحدد أهدافا لما يجب أن تكون عليه بلادنا مستقبلا .وهذا بدوره يساعد على تحديد الوسائل التى نحقق بها الأهداف . وبالطبع يتم تحديد ملامح المشروع القومى بجهود قادة الفكر والعلماء .

مدخل

[ا]

موضوع هذه الصفحات « قصص الأطفال » . وقد يبدو الأمر بسيطاً تلقائياً (ولعله لا يحتاج إلى دراسة) فنحن نعرف أن الأطفال يحبون القصص ، يميلون إلى سماعها من الكبار ، بل قد يشغف أحدهم بقصة معينة ، فيلح على طلب سماعها مراراً ، مع أنه يعرفها سلفاً ، وإذا ما حاول راوية القصة أن يختصر بعض أحداثها ، أو يغير فى بعض عباراتها المأثورة ، فربما اعترض المتلقى [الطفل] وصوب الخطأ للراوية ، وألزمه بالإعادة والدقة !! لقد كنا جميعاً أطفالا ، وتعلقنا بالقصص ، وشغفنا شغفاً بقصص معينة ، ولعل هذه القصص التى زاد تعلقنا بها ، أو بعضها ، لا تزال عالقة بذاكرتنا ، نستعيدها بحب إذا دعت مناسبة ، ونعيد ترديدها لأطفالنا ، وكأننا نريد أن ننقل إليهم تجاربنا وخبراتنا ، ومهما كانت الدوافع فإن الحنين إلى الطفولة والاعتزاز بالذات سيكونان من بين هذه الدوافع .

بيد أننا لم نفكر كثيراً . نحن الآباء والأمهات . فى الأهمية والخطورة التى تقوم بها القصص فى حياة الطفل [1] ، وكأن الأمر لا يتجاوز الحاجة إلى التسلية ، وإلهاء الطفل عن ممارسة بعض الألعاب أو الحركات الخطرة أو المدمرة ، وقد يضاف إلى هذا عامل الوعظ أو التوجيه الأخلاقى . على أن الأمر يتجاوز ـ فى النهاية ـ الإحساس العام لدى الكبار بأن قصص الأطفال مثل النباتات البرية [2] ، توجد فى أماكنها دائماً دون عناية من أحد ، وأنها لا صاحب لها ، ومن ثم فالجميع ـ من الكبار ـ مطلق إستخدامها بالصورة التى يرونها محققة لأغراضهم !!

وعلى أية حال ، فإننا لا نستطيع أن ندين استخدام الجدات والأمهات ، (والأجداد والآباء بالطبع) للقصص فى تسلية الأحفاد والأبناء وتلقينهم الآداب والتقاليد ، فلقد كان لديهم . بالعاطفة الغريزية الفطرية ، وبطول التجربة وتراكم الخبرة . ما ينأى بهم عن الانحراف بأهداف القصة أو الاضطراب فى تركيبها بحيث تبدو مقنعة مشبعة لخيال الطفل أو تفكيره وعقله حسب المرحلة العمرية التى يجتازها ، وهذا مايغلب على الظن ، وقد يبلغ اليقين ، حين نستعيد مابقى من هذه القصص فى ذاكرتنا ، أو نحصى القصص التى تحكى للأطفال بعامة فى التراث الشعبى .

---

(١) ولعلنا ندرك مدى الحرمان والتعطش الذى يعانى منه الطفل حين تكون أمه مشغولة عنه دائماً ، أو ناضبة الخيال . وأيضاً حين يكون معلمه غير محب للقصص أو غير محب لعمله أصلاً هنا يكون الأثر على الطفل سلبيا من كافة النواحى التربوية والتعليمية

(٢) جرى العرف فى مصر على وصف هذه النباتات بأنها « شيطانية » ، والشيطان لا يستنبت خضرة ، وإنما هى نباتات « ربانية » منسوبة إلى خالقها ومنبتها دون جهد إنسانى ، أو « برية » منسوبة إلى المكان ، فالبرِّيَّة ـ بتشديد الراء المكسورة ، وتشديد الياء : الصحراء ، وهذه النباتات الربانية أكثر ماتظهر فى الصحراء (بالنسبة لبلادنا وليس فيها غابات مثلا .

غير أن الأمر اتسع جداً فى زماننا هذا ، وتقوم الشواهد والمؤشرات على احتمالات مزيد من التنوع والتوسع فى المستقبل القريب .

فلم تعد الجدة والجد ، هما المصدر الرئيسى لإمداد الطفل بالقصص ، كما لم يعد الأب . المشغول دائماً بهموم عمله . ولم تعد الأم . التى أصبحت غالباً موظفة بشكل ما . مصدراً مهماً يستطيع أن يخترع أو يحكى . وحتى لو كانت الجدة أو الجد ، لا يزالان يحملان الطاقة والرغبة فى الجلوس بين الأحفاد لقص الحكايات المشوقة ، فإن ظروف المعيشة فى المدن ، التى تحتم أو تفضل أن يكون المنزل (الشقة) مخصصا للأسرة الصغيرة (الأب والأم وأطفالهما فقط) ومن ثم لم يعد هناك مجال لجلسة هادئة مستقرة متكررة ، للجدة بين أحفادها ، إلا فى نمط البيت الريفى الكبير ، (الذى يجمع بين الجد والأب والحفيد فى بناء أسرى واحد) وهذه الصيغة لا تزال موجودة ، ولكنها لم تعد شاملة، لعلها تتحدر نحو الانقراض فى القرية ذاتها ، تحت دوافع إقتصادية ، وسكانية ، لا يسهل التغلب عليها .

وخلاصة الأمر أن مصادر القص على الأطفال تعددت ، كما تنوعت طرق التوصيل . فإلى الأجداد والآباء وجد معلم المدرسة ، والإذاعة ، والتليفزيون ، والمسرح ، والمجلة ، والكتاب . وهكذا لم تعد الكلمة المحكية شفاهاً ومواجهة هى الصيغة الوحيدة ، بل دخلت الكلمة المحكية عبر المذياع ، والمحكية المصورة فى التليفزيون ، والحوارية المقترنة بالحركة فى المسرح ، فضلا عن المجلة والكتاب .

ويزيد من أهمية الالتفات إلى قصص الأطفال أن هذا التنوع العظيم فى وسائل توصيلها يقترن بالتفوق الكمى ، وبالإحساس بأهمية القصص الذى يؤكده الرواج الواضح فى تسويق مجلات الأطفال وقصص الألغاز [(١)] . وليس دخول المعلم مجال التعليم بالأمر المستحدث ، فمعلم المدرسة (أو الكُتّاب) يأخذ مكانه ويؤدى وظيفته منذ آلاف السنين ، ولكن « حجم » اهتمامه بالقصص ، وفنية أدائه لها ، واستعانته بوسائل تعليمية وفنية لإبلاغ أهدافها إلى الأطفال ، هو الجانب المستجد ، فالأمر يختلف تماماً. وإذا فكرنا فى أداة توصيل واحدة هى التليفزيون مثلا سنجد إمكانات الأداء القصصى فيه لا تقف عند نقطة محددة ، إذ يمكن أن يلجأ المخرج إلى:

(١) أن تروى الحكاية سرداً ، كما كان يَفعل الأجداد . وهذا ما نلاحظه فى برامج التليفزيون الموجهة إلى الطفولة المبكرة ، إذ يتجمع الأطفال حول المذيعة وهى تحكى . وقد تستعين بإحدى العرائس .

(٢) أن تروى مقاطع بطريقة سردية ، مثل مدخل الحكاية ، ثم يأتى مشهد حوارى يؤدى تمثيلا، ثم يأتى السرد مرة أخرى بمثابة تعليق على المشهد السابق ، وتمهيد للمشهد التالى .. وهكذا. كما نشاهد

---

(١) ويؤكد أيضا إقبال الأدباء والشعراء بكثرة واضحة مؤخرا على التأليف للطفل ، وهذا أمر محمود ، ومع هذا يوجب على النقد التربوى والفنى أن يتابع ويقوّم ، وينير الطريق أمام من يملك الموهبة ، حتى لا يخدعه التشويق عن الأهداف ، ولا يشغله « المعنى » عن اللغة إلخ .

عادة في عرض حكايات « ألف ليلة » فالسرد يغطي وصف المشاهد التى لا يسهل تمثيلها ، ثم يتجدد موقف معين ، يجرى بطريق التمثيل .

(٣) أن تؤدى القصة كاملة بطريق التمثيل .

وفى جميع الحالات السابقة ، يمكن أن تؤدى بواسطة شخصيات إنسانية فى شكلها المألوف [١] ، ويمكن أن تجسد بواسطة « العرائس » (مثلما نشاهد فى أوبريت الليلة الكبيرة ... وغيرها) كما يمكن اللجوء إلى الصور المتحركة ... وقد يضع المستقبل أمامنا وسائل أخرى لم نفكر فيها أو نتوقعها .

وإذا كانت الوسيلة التى يلجأ إليها المخرج التليفزيونى محكومة بالتكلفة المادية أولاً (ونعرف أن الصور المتحركة باهظة التكاليف) ثم بوجود العناصر البشرية المدربة التى يمكنها إجادة التمثيل ، أو تحريك العرائس أو تشغيل الأجهزة الفنية المعقدة ... فإن الأساس فى كل الحالات هو وجود القصة المحبوكة ، المتقنة ، المكتوبة بلغة مناسبة ، الهادفة إلى خلاصة ، يمكن تجريدها فى عبارة محددة مفهومة بالنسبة للأطفال الموجهة إليهم .

(٣)

إن تداعيات الحديث عن قصص الأطفال ، وقوة لصوقها بالذاكرة ، لابد أن تستدعى إلى الوعى بعضاً من تلك القصص ، التى مر على قراءتها أو حفظها أعوام ليست بالقليلة ، ومع هذا بقيت محتفظة بنفسها فى صيغتها الصحيحة الكاملة ، لأن الذاكرة استوعبتها فى زمن مبكر ، كانت فيه خالية أو شبه خالية ، لا تتزاحم فيها الأشياء التى تتوق إلى حفظها ، ولا تتعارض على صفحتها المعلومات التى تقدم إليها وتطالب باستظهارها . لقد أصبحت قطعة من « التاريخ النفسى » وعهد « الطفولة السعيدة » ، إذا قيست إلى الواقع الراهن وما يثقله من واجبات ، وما يحيط به من احتمالات .

لابد أن نشير هنا إلى حقيقة ، تترتب عليها تبعة وواجب . فإذا كانت قصص الطفولة لها كل هذا الحضور ، وهذا التأثير فى النفس ، وهذه حقيقة ، فإن مسئوليتنا كمربين ، وواجبنا كموجهين للنشء وقدوة ومثالا للأجيال المتعاقبة ، أن نحسن اختيار تلك القصص التى نقدمها ، وأن نجيد أسلوب تقديمها ، لأن « النص » يستقر فى الذاكرة ، والمخيلة ، مرتبطاً بطريقة تقديمه [٢] ـ ومرسباً ـ مع الزمن . المغزى الذي يستخلص منه ، وهذا المغزى المترسب يعمل عملة فى توجيه السلوك ، وترسيخ القيم أو خلخلتها ،

---

(١) وقد ترتدى أقنعة الحيوانات ، مجرد أقنعة على الوجة ، وقد تلبس هيئة الحيوان كاملة . وهذا يتطلب نفقات إضافية ، لكنه أكثر إقناعا وإمتاعا للمشاهد الصغير . وقد يتوقف جانب من الأمر على مهارة « المؤلف » فى اختيار أنواع الحيوان ، وحجم الدور المنوط بها

(٢) لا يزال مؤلف هذا الكتاب يذكر بالخير معلم المدرسة الإلزامية الأستاذ محمد متولى ، وقد كان أنيق العبارة ، ومهذب اللفظ والإشارة ، نظيفاً ظريفاً ، فترك فى النفس أثرا لا يمحى ، واحتفظ بمكان القدرة فى حب العمل ، وأداء الواجب ، ورقى الإحساس . رغم أنه كان يعمل فى قرية نائية ، تقبل منه مايفعه !!

سواء كنا على وعى بهذا أو على غير وعى .

تقول تلك الحكاية القديمة . التى أحسبها كانت فى كتاب المطالعة للسنة الأولى من التعليم الأولى (النظام القديم) :

« خطف الغراب قطعة من الجبن ، وطار بها إلى أعلى شجرة ، فرآه الثعلب ، وطمع فى الحصول عليها ، فقال للغراب : أيها الغراب ، إن صوتك جميل ، وأحب أن أسمعه ، ففرح الغراب ، وفتح فمه كى يغنى ، فسقطت قطعة الجبن ، فالتقطها الثعلب . وأكلها ، وانصرف » .

هذه هى القصة ، بألفاظها تقريباً ، وبمغزاها تماماً ، وإذا لم تكن ألفاظها أو فقراتها موضع خلاف ، إذ تبدو مناسبة للمرحلة التى صنعت من أجلها ، فإن الخلاف سيكون حول المغزى ، أو « القيمة » المستخلصة من القصة . وأول ما نلاحظ أن طرفى الصراع فى القصة طائر وحيوان ، والطفل فى الشريحة السنية التى تخاطبها هذه القصة يميل إلى قصص الحيوان ، ولكن هذا الميل سيصطدم بأن الصراع يقوم بين طرفين لا يحبهما الطفل [1] ، فالتراث الشعبى السائد محمل برموز النفوذ من الغراب ، والتشاؤم من صوته ولونه واقترابه (ليس هذا قاصراً على المأثورات الشعبية وحدها ، وإنما له أشباه فى التراث الشعرى العربى ، وقد سمى غراب البين ، والبين هو الفراق) كما أن الثعلب. وإن لم يكن مصدر تشاؤم . موسوم بالخديعة والغدر، واقتراف الأساليب المستهجنة لبلوغ غايته (كإخراج الروائح الكريهة ليظن أنه ميت) . وهذا يعنى أن المتلقى [الطفل] لا يستطيع أن ينحاز لأحد طرفى الصراع ، فضلا عن أنه لا يحب أن يكون فى مكان واحد منهما ، غير أن عملية من المفاضلة بين الطرفين لابد أن تجرى فى ذهن الطفل ، لأن طبيعة المراقبة لأمر يتجاذبه طرفان أن يميل المراقب إلى أحدهما لأسباب ذاتية وموضوعية ، وهذا ما نلاحظه حين نشاهد مباراة لكرة القدم مثلا ، أو تمثيلية ، أو ندوة تتعارض فيها الآراء [2] . ومن المؤكد أن الطفل حين يفاضل بين المغرور المغفل الذى فقد ما معه (الغراب) والماكر المخادع الذى حصل على ما يشتهى (الثعلب) فإنه لابد سينحاز إلى جانب الثعلب ، إذ لن يكون فى إمكانه أن يتحرر من الموقعين ، أو يرفضهما ، ويتخذ لنفسه حكماً مستقلا فى تلك السن المبكرة . وهكذا يستقر الإعجاب بالحيلة الذكية [فى الظاهر] والكذب المحقق للهدف [فى الحقيقة] ولاشك أن المؤلف الذى صنعها كان حسن النية ، وكذلك كان المعلم الذى عرضها بكثير من الحماسة على تلاميذه ، ولم يفطن أحدهما إلى

---

(١) ينشأ الصراع عادة من تعارض الإرادات أو المصالح حول شىء واحد وهذا يستدعى أن يكون الخير فى مواجهة الشر ، ولكن حين ينشأ الصراع بين شريرين فإننا سنفقد قدراً من حماستنا فى تتبعه ، ولكى يحصل الطفل على قيمة أخلاقية مستقرة ، فقد يستوجب هذا أن يغنى أو يخيب الشريران كلاهما ، هذا مالم يتوافر فى القصة السابقة . وقد وقع أمير الشعراء فى هذا الخطأ فى إحدى قصصه الشعرية ، كما سنرى .

(٢) فى هذا الانحياز النفسى الداخلى تتنفس الميول وأخلاق المستقبل ، فهناك من يفضل الوقوف إلى جانب الأضعف ، ومن يفضل الأقوى ، ومن يقف مع الأكثر إجادة ، ومن يلتزم بشخص أو فريق معين ، فهو معه ـ عصبية ـ مهما كان أداؤه !! وهكذا .

لقد أثير هذا الموضوع مؤخرا حول القصة المشهورة « على بابا والأربعين حرامى » . (ومن الطريف أن الإذاعة قدمت هذه الحكاية الشعبية فى ثوب فنى محبب ، أقنع المستمع بأن على بابا رجل طيب يمثل الخير ، فى حين أن الأربعين لصاً ، وأخاه قاسماً أيضاً يمثلون الطرف النقيض فى الصراع التقليدى بين الخير والشر) . وقد انتصر على بابا ، وقدم انتصاره فى سياق يحمل المستمع على أن يفرح له ، ويعتبر هذا الانتصار جائزة يستحقها فى حين أن تأمل الحدث وتطوره يدل على أن « على بابا » لا يزيد عن كونه سارقاً ، حتى وإن كان ماسرقه مالاً مسروقاً . إن سرقة المسروق لا تنتقل به من الحرام إلى الحلال !! .

هل يختلف فعل الثعلب تجاه الغراب ، ومخادعته للحصول على قطعة جبن مسروقة ، أو مختطفة، عما فعل على بابا ؟ حين طرح الموضوع من جديد ، تحت ضوء التحليل ، رأت طالبة أن فوز الثعلب بقطعة الجبن يرسخ السلبية والكذب فى سبيل الفائدة ، وتقترح ألا تتوقف القصة عند هذا الحد، بمعنى أنه لا يصح أن يكون فوز الثعلب ختاماً للحدث ، أو كلمة نهائية فى الموضوع ... وإذا كان اصطناع امتداد جديد يلصق بنهاية القصة سيدفع بها نحو الاضطراب وضعف الحبكة من الناحية الفنية ، فإن القول بأن الثعلب ليس أكثر من مخادع لص ، وأن الصياد كان ينتظره فى موقع قريب ، لن تكون أقل إفتعالا ، لتقرير المغزى الأخلاقى .

[٣]

لقد اهتمت دراسات وبحوث مختلفة بثقافة الطفل ، أو بأدب الأطفال ، ولم يتوقف أحد . تقريبا عند « قصص الأطفال » ليخصها بدراسة مستقلة ـ ألف الأستاذ أحمد نجيب كتابا بعنوان : « فى أدب الأطفال » ـ ولكن الملاحظ أن التعرض لثقافة الطفل ، أو أدب الأطفال ، لابد أن يمر بقصص الأطفال ، التى تعتبر مصدراً مؤثراً وغنياً بالنسبة للثقافة، ومحوراً أساسياً هو بمثابة الجوهر أو الركيزة بالنسبة لأدب الأطفال .

وإذا فإننا نقترب من عالم قصص الأطفال ونحن نقدر أهميته ، وقدرته على أن يكون عالماً إيجابياً فى تحقيق الهدف الاساسى للتربية الصحيحة ، وهو إقامة التوازن الحيوى بين الحرية والمسئولية ، بين الانطلاق الذى يفجر الطاقات المبدعة ، وينمى القدرات الخلاقة ، وبين الالتزام بالنظام ، وضرورة التوافق مع الجماعة ، والعمل من أجل غايات مشتركة .

تستطيع القصة المتقنة صناعة وأداء أن تكون مصدراً للمعرفة ، ومحققة للمتعة ، مسلية ، وموجهة للأخلاق والسلوك ، ومفجرة لقدرة التخيل وحافزة على التوقع وتسلسل الأحداث ، وإضافة لمفردات جديدة ، وتراكيب مبتكرة وأساليب متنوعة.

القصة شكل فنى قادر على استيعاب أساليب التعبير من سرد ، ووصف ، وتقرير، وحوار . وكما أن المراوحة بين هذه الأساليب فى بناء القصة تجدد حيوية التلقى ، وتبعد الملل ، فإنها تعلم الناشىء كيف تتكامل هذه الأساليب فى تشكيل المادة القصصية ، وتكون بمثابة تدريب على استخدامها والتفنن فيها .

وإذ تشهد السنوات الأخيرة [منذ ربع قرن مثلا] نشاطاً متزايداً عند التربويين والنفسانيين بصفة خاصة ، فيما يتعلق بالطفل ، وأسلوب تربيته ، ووسائل تعليمه ، ورعايته النفسية ، وحمايته من سائر المعوقات المحتملة : الوراثية والمستجدة ، فقد اقترن هذا الاهتمام التربوى السيكولوجى باتساع دائرة الوعى العام ، تبعاً لاتساع مفهوم التنمية ، والتنمية الاجتماعية بصفة خاصة ، ولقد أصبح مفهوما الآن، أكثر من أى وقت مضى، أن القدرات والقيم وأنماط السلوك تستقر فى نفس الطفل منذ ولادته ، وربما قبل ولادته بأثر الوراثة ، وحتى يبلغ الخامسة من عمره ، وهذا يلقى مسئولية إضافية ، وخطيرة ، على رواة القصة الأول فى البيت ، وفى المدرسة ، الذين يخاطبون هذه المرحلة المبكرة ، وأكثرها يقع ضمن مرحلة ماقبل القراءة . وأنه لمما يستحق التنويه والتقدير أن الاهتمام بأدب الأطفال [وبصفة خاصة قصص الأطفال] بدأ بالأدباء قبل غيرهم [1] ، وقبل أن يسمع هؤلاء الأدباء مصطلحات التربية الحديثة ، وقبل أن يعرفوا شيئاً عن علم نفس الطفل ، لقد فطنوا إلى واجبهم ، واستهدوا فطرتهم فكانت تلك المحاولات المبكرة التى لابد أن نتعرف عليها .

سر « القصة » مصطلح فنى ، أساسه التعبير عن تجربة إنسانية ، فى شكل حكاية ، بلغة تصويرية مؤثرة . هذا هو المعنى العام ، وإضافته إلى الأطفال فى مصطلح « قصص الأطفال » ليس رخصة لإعفاء مفهوم « القصة » من شروطها ، أو تفريغها من محتواها ، فالأدب ينبغى أن يبقى أدباً ، والقصة ينبغى أن تظل قصة ، سواء كانا موجهين للكبار أو للصغار ، بيد أن الشرط الإضافى المفهوم من ذكر « الأطفال» هو بمثابة قيد زائد ، يلزمنا بالتدقيق والمراجعة ، والحرص على تجنب الخطأ أو الإساءة غير المتعمدة ، لأننا نقدم هذه المادة إلى عناصر (أطفال) غير قادرة على حماية نفسها ، ولا تملك وسائل التمييز أو النقد ، بل تتقبل كل ما يقدم إليها ، إن « قصص الأطفال » مثل « غذاء الأطفال » يجب أن يحتوى على جميع العناصر الأساسية المطلوبة لنمو الجسم والعقل ، ولكن بمقادير تستوعبها معدة الطفل ، وتكون قادرة على هضمها .

---

(١) من هذه الالتفاتات المبكرة ما كتب رفاعة الطهطاوى ، وعلى مبارك ، ومحمد عثمان جلال ، وأحمد شوقى وإبراهيم العرب ، وغيرهم . وسنتعرف تفصيلا على جهود بعضهم .

[٤]

وبعد ..

فقد امتدح القرآن الكريم القصص فى أكثر من موقع ، واستخدام القصص لبلوغ هدف أو أهداف محددة ، وبنى القصة فنياً فى الحدود المطلوبة لتحقيق هذا الهدف .

فمما مدحت به القصص قوله تعالى : « نحن نقص عليك أحسن القصص » [سورة يوسف] وقوله جل شأنه : « نحن نقص عليك نبأهم بالحق » [سورة الكهف] ودعا نبيه عليه السلام أن يستعين بهذه القصص التى تثير التفكير وتهدى إلى الاعتبار ، فقال سبحانه : « فاقصص القصص لعلهم يتفكرون » [سورة الأعراف] .

كما حددت أهداف القص فى القرآن الكريم ، فى قوله تعالى : « لقد كان فى قصصهم عبرة لأولى الألباب » [سورة يوسف] وقوله تعالى : « وكلا نقص عليك من أنباء الرسل ما نثبت به فؤادك» [سورة هود] .

فالقصة القرآنية تساق للاعتبار ، وتساق لأولى الألباب ، لأصحاب الفكر القادرين على استنباط المغزى واستخلاص الدرس ، كما أنها تساق لتأكيد القيم ، وتثبيت الإيمان، وتعميق الشعور بالعمل الصالح وأنه لا يذهب سدى .

ولقد اهتم العرب بأغانى المهد ، وبالأغانى التى يرقص عليها الطفل ، ومما ترويه كتب السيرة النبوية ، أنه فى أعقاب ولادة الرسول ـ صلى الله عليه وسلم ـ حمل إلى جده عبد المطلب ، فأخذه ، ودخل به الكعبة ، وفى رواية أنه عوذه بشعر .. منه :

الحمد لله الذى أعطانى	هذا الغلام الطيب الأردان
قد ساد فى المهد على الغلمان	أعيذه بالبيت ذى الأركان

أما الأبيات التى كانت الشيماء ترقص بها أخاها محمداً الطفل ، فى بادية بنى سعد، فكانت تقول :

يا ربنا أبق لنا محمدا
حتى أراه يافعا وأمردا
ثم أراه سيداً مسودا
واكبت أعاديه معاً والحسدا
وأعطه عزاً يدوم أبداً

وكانت إحدى الأمهات تغنى لابنتها الطفلة وهى ترقصها :

كـريمة يحبهـــا أبـــوها
مليحة العينين عذباً فـوها
لا تحسن السب وإن سبوها

لقد كانت أغانى المهد ، أو أغانى ترقيص الأطفال التى أشرنا إلى بعضها ، بمثابة مداعبات ، وتفاؤلات بالنسبة للطفل وتوقعات مستقبله ، وهى ليست قصصاً ولكننا سنرى كم من المهم أن يستمع الطفل منذ بواكير طفولته إلى الغناء الموقع ، والشعر الموزون ، لتنمو لديه حاسة الإيقاع ، ويتأصل الإحساس بالجمال والتوازن .

لقد وجدت أغان وأناشيد للأطفال منذ العصر القديم ، وفى مأثورات قدماء المصريين من النصوص ألعاب لغوية ، وألغاز ، وأناشيد ، وآداب وقصص ذات أهداف تهذيبية دينية واجتماعية . وهذا الفن موجود فى التراث العربى ، دون أن يختص به كاتب بعينه ، إنه ممتزج بالآثار الشعبية والحكايات والنوادر، والذى يقرأ مقدمة ابن المقفع لكتاب « كليلة ودمنة » يجده يشير إلى هدفه التعليمى التهذيبى للصبيان ، الذين يمكن أن يرددوا حكاياته دون إدراك كامل لمراميها الفكرية والسياسية ، تماما كما يرددها العامة لما فيها من عجائب وعظات دون أن يفطنوا لما وراء ذلك ، غير أن الطفل يكبر يوماً ، ويتسع إدراكه ، فيكتشف من أهداف قراءات الطفولة مالم يكن يعرف . ما أجدر هنا بأن يذكر بالقرآن الكريم الذى حفظناه أطفالا قبل أن ندرك معانيه ، وقد تحقق بعض هذا مع الزمن ، فكان له أثر عظيم .

إن المصادر التراثية للقصص متعددة المصادر والمستويات ، فهناك قصص الأمثال ، وكليلة ودمنة ، وثعلة وعفراء ، والصادح والباغم ، وشكوى الحيوان للإنسان ، والحكايات العجيبة ، وفاكهة الخلفاء ، والأذكياء والبخلاء ، والأجواد ...

كل هذه الكتب اهتمت بالقصص والأخبار والنوادر ، غير ما نجد فى كتب مثل الكامل ، والعقد الفريد ، والأغانى ، والمستطرف ، ومصارع العشاق ، والفرج بعد الشدة ، وألف ليلة وليلة...

ولسنا نزعم أن هذه الكتب ألفت من أجل الأطفال ، أو أن قصصها وضعت لأهداف التربية والتعليم ، ولكن يمكن أن نقول أن هذا ما تدل عليه بعض القصص .

إن الفن القصصى ضارب بجذوره فى الثقافة العربية ، وقد رأينا كيف يمتدح القرآن الكريم القصة، ويتخذها سبيلا إلى رسم القدوة ، وتهذيب الأخلاق ، وطريقاً لشد العزائم وتقوية القلب [فهى نوع من العلاج النفسى] ولكن هذا الفن على أسسه النقدية التى نعرفها له اليوم يعتبر فناً وافداً علينا من

الثقافات الأوروبية . ومصادره هناك لا تقل خصباً وتنوعاً عن بعض ما نجد فى تراثنا ، غير أنها تتفوق فى تطوير أساليبها ، ووضع المعايير الضابطة لأهدافها .

وإذا كنا نناقش فى هذه المرحلة كيف نتطلع إلى المستقبل ، ولا نريد أن يكون هذا تنكراً أو تنكيراً لماضينا ، فما أحرانا أن نهتم بالمصادر القصصية التراثية ، وأن نعيد تشكيل مادتها فى أساليب حديثة ، تعيدها إلى الحياة ، دون أن تعيدنا نحن إلى عصرها ، فليس هذا ممكناً ، وليس مطلوباً أيضا .
أما أدباؤنا المحدثون والمعاصرون ، فقد اهتموا ، واجتهدوا ، وأبدعوا ، ومع قرب العهد بهم تكاد آثارهم أن تكون مجهولة للجيل الحاضر من الكتاب والمتأدبين . إنهم قلة أولئك الذين قرؤوا ما كتب الطهطاوى ، وإبراهيم العرب ، ومحمد الهراوى ، وأحمد شوقى !!

ولسنا نغض من جهود أدباء مرحلتنا إذا وضعنا جهود السابقين تحت ضوء التعريف ، وضوء النقد، فهذا حق السبق ، وجائزة الاجتهاد والتجويد ، وليكون حاضرنا موصولا بماضينا أبدا ....

وإذاً ، فسيكون هذا الجزء من « قصص الأطفال » عن الأسس الفنية ، وجهود الرواد ، ثم نتبعه ـ إن شاء الله ـ بجزء ثان عن النشاط الراهن فى هذا المجال المهم .

****
****
****
**

الفصل الأول

الأطفال وقصصهم

يقول حطان بن المعلى :

أنزلنــي الدهر على حكمه	من شـامخ عال إلى خـفض
وغـالني الدهر بوفر الغنى	فليس لى مال سوى عرضى
أبكانى الدهر ، وياربمـا	أضحكنى الدهر بما يرضـى
لـولا بنيات كزغب القطـا	رددن من بعـض إلى بعـض
لكـان لى مضـطرب واسع	فى الأرض ذات الطول والعرض
وإنمـا أولادنـا بينـنـا	أكبادنا تمشـى عـلى الأرض
لو مـرت الريح على بعضهم	لامتنعـت عينـى عن الغمض

هذه القطعة النادرة من الشعر القديم ، لا تزال منذ مئات السنين ، معبرة بصدق وشفافية عن عواطف الآباء تجاه الأبناء ، وستبقى كذلك ، لأنها صادرة عن فطرة صحيحة ، ومصورة لأدق الأحاسيس التى تربط الأسرة برباط التكافل ، وتجعل منها أعرق « مؤسسة » فى تاريخ البشرية ، يقبل أفرادها العمل والبذل والتضحية من أجل المعنى العام ، والدفاع عن الوجود الكلى دون انتظار جزاء .

وإذا كان الشاعر . فى القطعة السابقة ، فى سياق شكواه من معاناة الحياة وقسوة العيش ، يقدم اعترافاً بأن بناته الصغيرات هن اللاتى يحلن بينه وبين الهجرة بحثاً عن الرزق ، لأنه يدرك ـ بتجربته الاجتماعية ـ أن الفتاة بصفة خاصة ـ لا تحظى باعتبارها الإجتماعى وقيمتها الأدبية كاملة إلا إذا نشأت بين قومها ، وفى روابط أسرية وعائلية مستقرة ، لا تتوافر إلا فى محيطها الطبيعى ، فإنه حين تحدث عن عواطفه الأبوية ، ورقة إحساسه ، فإنه عبر بكلمة تجمع بين البنين والبنات [أولادنا] ولو قال «أبناؤنا» فإنها تعنى البنين فقط . وإذا فإن بناته هن اللاتى يربطنه إلى موطنه ، ولكن عواطفه مشتركة بين جميع أولاده . وهذه دقة متناهية فى التعبير والإفضاء بالعواطف .

إن الأطفال مرآة المجتمع الراهن ، ومشروع المستقبل ، وصورته القادمة ، وتدل الدراسات النفسية الحديثة على أن المكونات الأساسية التى تشكل شخصية الفرد فى المستقبل ، إنما تنشأ وتترسخ فى عقل الطفل وجهازه العصبى منذ سنواته الباكرة ، التى يحددها البعض بخمس سنوات ، أو دون ذلك بعام !! ومن شأن هذا ، ومما يترتب عليه أن نعترف بأهمية ما يفعله « الكبار » أمام الصغار ، وما يقولونه ، والظن بأن الطفل صغير لا يدرك معنى ما يجرى و قد ثبت بطلانه ، فالطفل ، منذ شهر ولادته ، وحتى تلك المساحة الزمنية المشار إليها ، يكون مثل لوحة الزجاج المسرفة فى شفافيتها ، التى تلتقط اللمسة

العابرة ، وتحتفظ بجميع آثار البصمات مهما كانت خفية أو متزحمة ، حتى لو لم تكن واضحة للمعين المجردة .

إن هذا يتطلب منا تحديد مسئوليات الكبار . من آباء ومربين . وتوعيتهم بخطورة دورهم فى تنشئة الأبناء ، ويتطلب أيضاً الاهتمام بالثقافة الاجتماعية السائدة فى البيئة ، ونعنى تلك المؤثرات والمأثورات التى تجعل من الاباء فى صورة معينة ، وليس فى صورة أخرى . وهل يدرك كثير من الآباء وهم يلاعبون أطفالهم أو يشترون لهم لعبهم ، أو يتركون لهم اختيار ألعابهم أو لعبهم دون توجيه : أهمية اللعب أو اللعبة ، وما تطبع فى النفس من قيم ومبادىء ؟! وهل يدرك المعلم حين يزجر الطفل المسيء أو الكسول بكلمة معينة ، أو يعاقبه بطريقة معينة ، إلى أى مدى يمتد هذا الزجر فى لغة الطفل ومعاملته للآخرين ، أو يتفاعل الإحساس بالعقوبة ويصنع من هذا الطفل « شخصاً آخر » ما كان ليكونه لولا ما فعل هذا المعلم ذات يوم ، فى لحظة لم يقدر خطرها ؟.

أما ونحن بسبيل التعرف على قصص الأطفال دون غيرها من وسائل تثقيف الطفل ، فإننا نكتفى بهذه الإشارة الدالة على خطورة كل ما يشاهد الأطفال ، وما يقال لهم ، وما يسمعونه أو يقرؤونه منذ ولادتهم ، وحتى نهاية تلك المرحلة التكوينية التى أشارت إليها الدراسات الحديثة وحددتها بخمس سنوات أو حول ذلك . ولا يعنى هذا أن المراحل التالية ليست بذات أهمية ، وإلا لألغينا عنصر الإرادة الإنسانية، وأهمية القدوة ، وأثر الثقافة ... إلخ ، ولكن يعنى أن الاستعدادات الأساسية والقدرات الممكنة تحدد فى هذه السن المبكرة ، ثم تتولى المراحل المتتابعة تنمية هذه الاستعدادات والقدرات ، أو تعطيلها أو تحطيمها ، وهذا بدوره يلقى مسئوليات بالغة على موجهى مراحل الطفولة بصفة عامة ، منذ الولادة ، وحتى البلوغ ، وهذه هى الفترة التى نتوجه إليها بالقصص ، من حيث هى زمن الطفولة ، وإذا كان بعض زمن الطفولة يسبق القراءة ، بل يسبق زمن « الوعى » بالقصة ، مهما أسرفنا فى تبسيطها ، فإن بعض زمن الطفولة سيتنكر للطفولة ، ويستنكرها ، حين يقترب الطفل من نضج البلوغ ، ويحلو له أن يحتسب نفسه من الشباب أو الرجال ، وإذا كان الباحثون والمنظرون متمسكين باعتبار ابن الرابعة عشرة ، والخامسة عشرة طفلاً (وقد يرتفعون به إلى سن السادسة عشرة وحتى الثامنة عشرة فى حالات نادرة) فإن تنكر الطفل فى هيئة الشاب يستدعى منا أن نقدم له الزاد القصصى المناسب دون أن نرفع عليه لافتة الطفولة ، تلك اللافتة التى تجعله يزورّ عنه ، ويرفض الإقبال عليه ، بعبارة أخرى ، ينبغى علينا أن نقدم له قصص الأطفال متنكرة فى هيئة الفن القصصى الذى يلائم الكبار فى موضوعاته ، وأساليبه الفنية .

وخلاصة مانريد هنا ، فى هذا الشأن ، ألا ننظر إلى « الطفولة » على أنها مساحة زمنية واحدة ، إنها تنقسم إلى مراحل ، أو شرائح ، ولكل مرحلة ما يناسبها من القصص . وهذا يعنى أن كاتب القصة عليه أن يحدد أولاً ، قبل أن يحدد موضوعه ، و يخط كلماته : ما المرحلة العمرية التى يتصور أنه يوجهّ إليها قصته ؟ ومن ناحيتنا كدارسين سيكون السؤال الأول فى مناقشة أية قصة أو تحليلها : لمن

يوجه الكاتب قصته ؟ وهل تتناسب موضوعا ، وصياغة ، وأهدافا مع احتياجات الطفل المفترض الذى يوجهها إليه ؟ من هذا تنشأ أهمية التعرّف على تلك المراحل .

مراحل الطفولة

سواء كانت الطفولة تمتد من الولادة إلى الثانية عشرة ، أو الخامسة عشرة (وهذا الرأى الذى نرجحه) أو يتجاوز هذا بعام أو أكثر ، فإن هذه المساحة الزمنية تنقسم إلى مراحل ؛ نظراً للنمو الجسمى والعقلى والعاطفى والاجتماعى للطفل ، وقدرته على الحصول على الأشياء بنفسه، أو مستعيناً بغيره ، قادراً على التعبير عن حاجاته أو متخيلا الحصول عليها . وقد يدمج البعض مرحلتين فى مرحلة واحدة ، لما يجد فيهما من تقارب وتشابه ، ولكن التقسيم الذى يجعل من كل سنتين مرحلة قائمة بذاتها يبدو مقبولا ـ عند البعض ـ وقد تأتى المبالغة ـ أو بعض المبالغة المتصلة بهذا التقسيم الزوجى . مما يرتب الباحثون عليه من أوصاف للقدرات الذهنية والتخيلية التى تميز كل مرحلة ، وما يرتبون على هذه القدرات نفسها ، من تطلعات . إن المنطق والملاحظة المستمدة من المشاهدة يرفضان هذا الحسم بين المراحل، فالمنطق يقول إن التجربة الإنسانية مستمرة ، متماوجة ، فيها قدر من التداخل ، ولا يمكن لمرحلة من العمر [فضلاً عن الطفولة ومراحلها متقاربة] أن تكون بمعزل عن سابقتها ولاحقتها ، أو أن تكون متنكرة رافضة لها ، إن « الطفرة » لا وجود لها فى الظواهر الاجتماعية ، وفى الجوانب البيولوجية ومن المعروف أن النمو البيولوجى ، والأوضاع السسيولوجية ، هى التى تصنع فى النهاية الملمح أو المزاج السيكولوجى ، بمعنى أن التكوين العضوى ، والموقع الاجتماعى (مع أمور أخرى أقل أهمية) هما المسؤولان عن طبيعة الفرد المزاجية من حيث الإيجابية أو السلبية ، الثقة أو الشك ، المرح أو التوتر ، التفاؤل أو التشاؤم ، التحفظ أو التوازن أو الاندفاع ... إلخ .

وقد توصف مرحلة الطفولة المتأخرة ـ القريبة من البلوغ ـ بصفات النضج النفسى والعقلى والسلوكى ، ولكن يحدث . فى مشاهداتنا . أن الأخ الأكبر يشاغب آخاه الذى يقل عنه بثلاث مراحل . حسب التقسيم الزوجى . وينافسه ، كما قد يشاركه بعض ميوله [مثل مشاهدة الرسوم المتحركة مثلاً] على الرغم من الزعم باختلاف القدرات والتطلعات لدى كل منهما .

يمكننا إذا ، وبصفة عامة ، أن نتعرف على هذا التقسيم ـ الذى نعتمده ـ للمراحل ، ولطبائع وقدرات وتطلعات كل مرحلة على حدة ، واضعين فى إعتبارنا عدة أمور ، ينبغى ملاحظتها حتى لا ننطلق من افتراض غير دقيق وهو أن جميع الأطفال المتساوين فى العمر يتشابهون فى القدرة والاستعداد :

[١] أن البيئة الثقافية العامة فى المجتمع ، والخاصة فى إطار الأسرة والمدرسة تتدخل إيجاباً أو سلباً فى

إكتشاف القدرات ، وإذكائها أو إخمادها ، في توجيه التطلعات ورسم الصور والتخيلات [1] .

[٢] أن هذه المراحل القصيرة ، المتقاربة ، حتى وإن اتصفت كل مرحلة منها بصفات فإنها لا تقف في حالة عزلة أو سكون ، وإنما يمكن إعتبارها « موجة » قد تعلو قليلا وتبدو مستقلة ، ولكن حقيقتها تختلف ، فإنها تتداخ تحت السطح الظاهر لتلتحم بموجة سبقتها ، وتترك بعضاً منها في موجة تعقبها .

[٣] أن هذه الأقسام وما تنضبط به من صفات إنما تراعي الطفل السوي العادي ، ولا تضع في اعتبارها الطفل الحاد الذكاء الذي يسبق [بفهمه وإدراكه] أقرانه ، والطفل الأقل ذكاء على الطرف الآخر [2] .

[٤] وترتيباً على الملاحظة السابقة ، وفيما يتعلق بفن القصص بصفة خاصة ، فإننا لابد أن نقر بوجود اختلافات وفروق جوهرية في أميال الأطفال ، فعلى الرغم من سيادة تصور عام بأن كل الأطفال ، في كل المراحل تقريبا يحبون سماع الحكايات وقراءة القصص وإن جاء الاختلاف في نوعها أو موضوعاتها ، فإننا قد « نفاجأ » بوجود أطفال لا يميلون إلى القصص أو لا يميلون إلى سماعها ، أو قراءتها ..

إن هذا الاكتشاف سيلقي عبئاً إضافياً على المعلم ، لإكتشاف ميول الطفل واستثمارها إيجابياً من جانب ، ولإكتشاف الطريقة التي يؤثر بها الطفل أن « يعيش » القصص ، فقد ينفر من السماع ، ولكنه يحب أن « يلعب » القصة ، أو يمثلها ، أو يراها تمثل !! .

---

(١) إذا طلبنا من أطفال متساوين في العمر ومختلفين في البيئة أن يرسموا من الذاكرة ، أو يقصوا حكاية ، فلابد أن يظهر أثر الثقافة المتوارثة في المكان ، وطبائع البيئة ، حتى مع وحدة « القيمة » التي يعبر عنها ، كالأمومة مثلا التي يمكن أن يرمز لها الطفل الريفي بشجرة كبيرة بجوارها شجرة صغيرة ، أو نعجة ومن خلفها حمل صغير .

ومن أطرف الأمثلة الأدبية على أثر البيئة في توجيه المخيلة ، ما أجاب به الشاعر العباسي ابن الرومي ، وكان من أجود الشعراء استخداما للتشبيه ، حين ساله سائل : لماذا لا تشبه مثل تشبيهات ابن المعتز ، فقال : حين يقول ماذا ؟ قال السائل : حين يقول في وصف الهلال :

انظر إليه كزورق من فضة   قد أثقلته حمولة من عنبر

فصاح ابن الرومي : ياناس . هذا يصف ماعون بيته !!

(٢) وهذا ماينبغي ملاحظته حين نحكي لطفل واحد ، فنراقب صدى مايسمع ونرصد ردّ الفعل وحجم الإهتمام ، فنرتفع بالمستوى ، أو نتنزل إلى مزيد من التبسيط والشرح حسب قدرة الإستيعاب عند الطفل ، ولكن حين نقص الحكاية بين مجموعة من الأطفال في ناد أو ندوة أو فصل دراسي ، فلابد أن نضع الطفل العادي في الإعتبار كأساس ، دون أن نصادر ذكاء الطفل المتقدم في الفهم ، فنتيح له فرصة التعبير عن ذكائه ، ودون أن نسقط الطفل المحدود الذكاء من حساباتنا تماما ، وإلا فإننا بإهماله نقضي على أي أمل في تقدمه ، بل نقضي على شخصية الإنسانية حين يستقر في ضميره أنه ليس مثل الآخرين ، وأنه لا يستحق الإهتمام .

[٥] ومع الإقرار بأن الطفولة تبدأ بميلاد الطفل ، فإننا نستبعد السنوات الثلاث الأولى ، والتى يكون عالم الطفل فيها محدوداً وضيقاً جداً ، وتكون الترانيم والأغانى للهدهدة والترقيص ، هى الأقرب إلى التأثير ، فى حين تكون القصص مقتضبة جداً ، لا تزيد عن جملتين أو ثلاث تحكيها الأم إبتداعاً يناسب اللحظة ، للتحذير أو الإغراء عادة ، ولا تؤدى اللغة دوراً يدخل فى نطاق دراستنا ، ولهذا نستبعد هذه المرحلة المبكرة .

أما مراحل الطفولة التى يعتد بها بالنسبة للقصص ، وما تستوجب من معرفة بطبائع وقدرات كل مرحلة، فإنها تنقسم أربعة مراحل :

المرحلة الأولى : عالم محدود ، وخيال حاد .

وتمتد ما بين السنة الثالثة إلى الخامسة ، وفيها يتميز الطفل بعالم محدود وخيال حاد . فعالمه المحدود يقوم على الإدراك الحسّى والتعرف المباشر على الأشياء والأشخاص ، ممن يتعامل معهم ، كالوالدين والأقارب وأطفال الجيران وبائع الحلوى ، وبائع اللعب ، واللبن إلخ . فضلا عن لعبه ذاتها ، وثيابه ، والحيوانات التى يشاهدها عن قرب و يألفها . إن الطفل فى هذه المرحلة المبكرة لا يستطيع إدراك المعانى المجردة ، كالكرم ، أو الحرية مثلا ، لكنه يمكن أن يعرف معنى الخوف من خلال ما يتعرض له . وستكون حدة الخيال تعويضاً أو إكمالاً لمحدودية المعرفة ، ففى هذا الحيز الضيق من العلاقات بالناس وبالأشياء يستطيع الطفل أن يرى فى العصا حصاناً يركبه ، وفى عصا أخرى - قد تشبه سابقتها - سيفاً يحارب به عدواً يراه ، وترى الطفلة فى دميتها اختاً أو إبنة أو صديقة تحبها وتسعى لراحتها ، أو تخاصمها أو تعاقبها . وقد ينسج الطفل أخباراً يختلقها ، و يدلى بأحداث لم تقع ، وقد يعاقبه « الكبار» على « كذبة » ولكنه لم يكن يدرك أنه يكذب ، إنه كان يمارس إحدى قدراته على الخلق والابتكار والتنظيم ، ويعبر عن حاجته إلى عالم بديل للواقع الذى يعيشه . ولهذا تدفعه هذه الحاجة نفسها إلى طرح كثير من الأسئلة فى هذه السن ، ومن واجبنا أن نجيب على كل سؤال مهما بدا غريباً أو غير معقول، أو كان السؤال محرجاً . فالزجر أو النهى عن الكلام ، أو توجيه الاتهام بأن هذا القول «عيب» لا يقنع الطفل ، ولابد من إجابة ، ومن واجبنا أن نضع إجابة مناسبة تراعى اللياقة ، ولا تخالف الحقيقة .

وقد ألح النفسانيون على الخطورة البالغة التى تمثلها هذه المرحلة من عمر الطفل . وعلى هذا الأساس ينبغى أن نتعامل معها ، وأن نراعى خصائصها ونحن « نحكى » له القصص أو نساعده قراءتها إن الخيال الحاد الذى يميز هذه المرحلة ، والقدرة على إسباغ ألوان واقعية على المتخيل والمتوهم ، تستحق أن نفكر فيها ونحن نعد القصص المناسبة ، على أن إشباع الخيال ، وإرضاء قدرة إحلال شيء فى مكان شيء آخر لها محاذير حتى لا نبنى ركناً ونهدم أساساً ، ولا نرضى حاسة ونقتل إحساساً ، إذ لا يناسب

هذه المرحلة أن تثير الشعور بالخوف والقلق وتوقع الخطر من المجهول ، من خلال قصص السحرة و الغول والعفاريت ، أو قصص الجريمة واللصوص ، أو تصوير الفواجع والحوادث المؤلمة كالحريق والغرق وضلال الطريق فى البحار أو الصحراء مثلا . وقد تكون النغمة المناسبة هنا هى القصص على لسان الحيوان ، والقصص التى تؤكد الذات من خلال التغلب على المصاعب ، وينتهى فيها « البطل » إلى تحقيق النجاح، إن النوع الأول يرضى خياله الحاد ، ويرضى تطلعه المبكر إلى طلب الخبرة الاجتماعية ، إذ تأخذ الحيوانات أماكن البشر ، وأوصافهم، وطباعهم بين الخير والشر[1]، ويساند النوع الآخر إحساس الطفل بذاته ، وما يتمناه لنفسه من نجاح ، إذ أنه يحل فى إهاب بطل القصة [2] . ومن المناسب أيضاً تقديم القصص الفكاهية التى تقوم على مفارقة أو خطأ غير مقصود .

إن الطفل فى هذه المرحلة يتلقى القصة بخياله ، وبأذنيه أيضاً ، ولهذا فإن صياغة القصة فى نشيد موزون ، فى إيقاعات واضحة ومتقاربة ، أو سجع بعض العبارات ، أو اختيار الأسماء الطريفة ، مما يثير فى القصة حيوية تجذب انتباه الطفل ، وتضاعف متعته ، وقدرته على ترديدها .

المرحلة الثانية : الاكتشاف والتعرف

وتمتد مابين السنة السادسة إلى التاسعة ، ونلاحظ أن الطفل قد نما بدنياً وأصبح أكثر ثقة فى نفسه وشعوراً باستقلال شخصيته ، فهو يستطيع أن يذهب إلى منزل مجاور ، أو مكان قريب ، بمفرده ، كما أن حصيلته اللغوية قد نمت ، فلم يعد إدراكه يسبق قدرته على التعبير [بمراحل شاسعة] كما كان الأمر فى المرحلة السابقة ، إنه هنا يستطيع أن يعبر عن نفسه ، وهذا التطور البدنى واللغوى يساند التطور العقلى ، فلم يعد يصنع بخياله من الكرسى المقلوب سيارة ، أو من العصا حصاناً ، أو من خزانة الثياب بيتاً ..إلخ إنه يريد أن يلامس الأشياء ويتعرف عليها ، لهذا يمكن أن نطلق على هذه المرحلة [بعد مرحلة العالم المحدود والخيال الحاد] اسم مرحلة الاكتشاف والتعرف . إن حب الإستطلاع هو الصفة التى تسيطر على هذه المرحلة ، إنه يريد أن يعرف .. أن يعرف كل شىء ، أن يركب الحصان، والسيارة ، وأن يعرف منا لماذا نحب فلاناً من الناس ونرحب به، ولا نفعل نفس الشىء بالنسبة لشخص آخر ، ولماذا نوافق على شراء لعبة ، ونرفض أخرى ؟ وفى سياق الأسئلة الكثيرة التى تجسد مرحلة الاكتشاف والتعرف ، سنعثر على نوعين من الأسئلة لابد أن نعد أنفسنا للإجابة عليهما ، إجابة مقنعة واضحة مناسبة لقدرته على الفهم ، خالية . مع هذا . من الخداع المكشوف الذى يشعره بأننا

---

(١) يستند انجذاب الطفل (والإنسان بعامة) إلى قصص الحيوان إلى الإحساس بوحدة المخلوقات ، وإلى تجانس الطفولة بين الإنسان والحيوان ، وإلى معتقدات ضاربة فى القدم بأن الحيوان ينطوى على أسرار ، حتى قدسته بعض العقائد وعبدته .

(٢) وهنا ينبغى مراعاة التنويع بين قصص أبطالها ذكور ، وبعضها أطفال إناث ، لأنه ـ حتى فى هذه المرحلة المبكرة جداً ـ يتطلع كل من النوعين إلى تحقيق ذاته الخاصة ، مع وجود مساحة مشتركة بالطبع .

تهيد : يصدر النوع الأول عن يقظة الإحساس بالخوف ، فمع الشعور باستقلال الشخصية وبالخوف عليها والحذر من فقدانها ، ولهذا تبدأ الأسئلة عن الحيوانات المفترسة ، وعصابات

لعفاريف والغيلان ، كما يظهر الاهتمام بعالم ما فوق الطبيعة ، فتبدأ الأسئلة عن الموت ، نار ، وما يحدث للإنسان فى قبره بعد الموت ... إلخ . وقد يسأل عن الذات الإلهية ، كيف وأين توجد؟ ولماذا تميت الناس ... إلخ .

سدر النوع الثانى منطلقاً من رغبة التعرف ، فى اتجاه الجنس ، فى هذه المرحلة سينحاز الصبى إنه الصبية ، وتتجه البنت إلى اللعب مع قريناتها من الفتيات . وقد يرى الطفل أمه حاملا ، ستئثار والديه بغرفة خاصة ، أو يسمع من أطفال آخرين عن أشياء تنتمى إلى ما يسمى نا القبيل ، ولا شك أن اكتشافه لجسمه سيكون قد تحدد بشكل ملحوظ ، ولهذا يمكن أن : إلى هذه الموضوعات .

هذه المرحلة يبدأ إدراك الطفل للمجردات ، ومن ثم اعتناق القيم وإعلان تمسكه بها ، فيعرف أمانة ، والعدل ، والتعاون ، والشجاعة ، والعمل ، وهذه كلها موضوعات مناسبة لقصص الطفل فى هذه المرحلة ، تخلق لديه الألفة بالعالم الواقعى الذى يرتبط به ، وتقدم إليه الخبرة نسانى . على أنه ـ فى هذه المرحلة ذاتها ـ يبدأ فى الانجذاب نحو قصص المغامرة ، والخرافات ، يشبع بها حاجته إلى القوة ، وتطلعه إلى المثال (وستكون لهما السيادة فى ة) ولكن انحراف هذه القصص إلى إثارة الخوف والألم وتحريك القلق فى نفس الطفل يعتبر ينبغى تجنبه ، حتى وإن وجد فيه الطفل لذة مؤلمة ، وخوفاً مثيراً يجتذبه ، ومن ثم أخذ يلح ا النوع من القصص ، إننا بقدر مطالبتنا بمسايرة ميول الطفل وإرضاء تطلعاته ، نرى من ند هذا الميول ، ونوجه هذه التطلعات إلى ما فيه سلامته النفسية ، وتنمية مداركه وقدراته صحيح .

الثالثة : التمرد والتفرد .

ما بين التاسعة والثانية عشرة ، وفيها يكون الطفل [الصبى أو الصبية] قد استقل عن كبار فى الحصول على حاجاته من جانب ، وتضخم الإحساس بنوعه وبذاته من جانب آخر ، ن يجعلان السمة المميزة له فى هذه المرحلة هى الميل إلى التمرد والتفرد ، وبذلك تكون لحلم الذى يعتنقه ، ويتمنى أن يحققه في نفسه ، ويزن به الأشخاص ، ويتعلق على أساسه دوة له .

لمتوقع أن تبدأ الفروق بين الذكور والإناث فى الوضوح ، وفرض نفسها ، وإن يكن فى إطار

التمرد والتفرد . قد يشتركان فى الميل إلى العمل الجماعى ، والألعاب المرحة المؤثرة ذات الط
أيضاً ، كالتمثيل ، كما يشتركان فى قوة الحافظة ، واستعادة المعلومات .

ثم ينفرد الصبى بالميل إلى المغامرة والمخاطرة ، التى تأخذ طابعاً عملياً بالمشاركة فى
والخروج مع أصدقائه إلى الحقول أو تخوم الصحراء ، أو الصيد مثلاً ، كما تأخذ طابعاً ذهـ
بالميل إلى قراءة قصص المغامرات والحروب ، وقصص الرحالة والمستكشفين ، وفى هذه المرحلـ
بالألغاز [القصص البوليسية الغامضة] حيث المغامرة وتحدى الذكاء ، ولاشك فى أن الايقا
الخائن سيمثل إشباعاً لحلم وقيمة ، هى الشجاعة والذكاء والعدالة .

أما الصبية [الطفلة] فإن تفردها يتجلى فى الاقتراب من واقع حياتها المقبلة كأنثى
التى تحظى باهتمامها هى تلك التى تبدو فيها الفتاة مؤثرة فى حياة أسرتها ، متعاونة مع أمـ
كما تبدأ عنايتها بنفسها ، وشغفها بتأمل صورتها ، وحرصها على أن تبدو جميلة ، كما
- قرب نهاية هذه المرحلة - بالتعبير عن ميلها إلى أن تكون بمفردها بعض الوقت ، تمسك بـ
تستمع إلى المذياع ، أو تشاهد التليفزيون . وهذا هو القدر المتاح لها من التفرد والتمرد
النفسى والاجتماعى المقبول .

مع اقتراب نهاية هذه المرحلة ستكون علامات المراهقة بسبيلها إلى الظهور ، وستقترن
الجسدية والنفسية والسلوكية ، ولكن هذه التغيرات لن تتم فجأة ، تتجلى إرهاصاتها [علاما
أو المبشرة] فى الاهتمام بالقيم ، وهى ثمرة النزوع إلى البطولة نزوعاً يرقى إلى درجة التوحد
ولهذا فإن خير ما يشاهد الطفل أو يقرأ فى هذه المرحلة [قرب نهايتها بصفة خاصة] قصة بطـ
للمبدأ ، ويصارع من أجل قضية شريفة ، ويجد من يعارضه من الأشرار ، وينهزم أمام أساليبهـ
ولكنه يتمكن فى النهاية من الإيقاع بهم ، وتقديمهم إلى العدالة ، أو الانتقام منهم دون أن يتـ
يفكر فى التراجع عما يؤمن به للحظة واحدة .

تتسم هذه المرحلة بتفجر القدرة الاستيعابية لدى الطفل ، فهو يستطيع أن يحفظ ، وأن
وأن يستعيد المعلومات ، يعينه على هذا معجمه اللغوى الذى ينشط كثيراً ، حتى أنه يقـ
الكنايات ، ودلالات الرموز ، كما يتمتع بالقدرة على استخلاص الأفكار وتنظيمها .

ويلاحظ هذا التطور فى توجه التخيل والاهتمام بالمعلومات فيما يتعلق بقصص الحيوا
فإنه قد تعلق بها فى المرحلة السابقة ، ولكنه . فى هذه المرحلة . يتجاوز الاهتمام بقصص الحـ
الاهتمام بالحيوان نفسه ، وهكذا يمكن القياس على المخترعات والمخترعين والمكتشفين والرحالة .
وكل ما من شأنه أن يعين على التفكير ، وينطوى على مفاجئات ، ويثير الاحتمالات والتوقعا
يعنى أن القصص العلمية تناسب هذه المرحلة كما تناسبها قصص المخترعات والمخترعين ، وكل ما
إثارة التفكير ، وتحريك الذكاء (كالألغاز) وفى كل هذا تراعى القيم النبيلة ، والبطولة السا

أهداف كبيرة ، فهذا كله غذاء روحى وعقلى مطلوب لتلك المرحلة .

المرحلة الرابعة : البحث عن المثال :

وتمتد ما بين الثانية عشرة والخامسة عشرة ، أى أن نهايتها تكون فى صميم مرحلة المراهقة، ولهذا ستكون رغبة التظاهر بالرجولة والفتوة لدى الطفل فى أوجها ، كما ستكون رغبة التظاهر بكمال الأنوثة والرقة لدى الطفلة فى ذروتها . غير أن النفسانيين ينبهون إلى فترة متراجعة على مشارف [بداية] البلوغ ، تسمى فترة الكمون ، وهى تشبه عندهم بمن يستعد للوثوب إلى الأمام ، فإنه يتراجع خطوة إلى الخلف تعينه على إدراك غايته ، وهكذا نجد الفتى المراهق يكاد يتراجع إلى طفولته السابقة فترة زمنية قصيرة ، يبدور فيها مضطرباً ، مشاكساً ، قلقاً ، قد يتعثر لغوياً ، وقد يلعب بأدوات قد نبذها وتخطاها منذ زمن ، أو يعود إلى قراءة المجلات التى تجاوزتها قدراته المعرفية ، وفى هذه الفترة المتراجعة القصيرة يزداد إحساس الطفل بجنسه ، فالفتى يسعى إلى التجمع مع أقرانه للعب فى حين ينفر من ملاعبه الفتيات ، وكذلك الفتاة تنفر من ملاعبة الفتيان ، كما يبالغ كلاهما فى تقدير مواهبه الشخصية : العقلية أو الفنية أو الرياضية .

فى أعقاب فترة الكمون المتراجعة المشار إليها ، وحين تظهر إمارات البلوغ ، فإن الطفل يتنكر لكل ما من شأنه أن يربطه إلى مرحلة الطفولة [1] ، أو يلقى عليه شبهة أنه لا يزال طفلا . هنا يبلغ التمرد على كل ما كان مألوفاً أو مرغوباً مداه ، حتى يمكن أن توضع تصرفاته تحت شعار « خالف تعرف» فإذا خرجت الأسرة فى زيارة جماعية أعلن أنه لا يرغب فى مبارحة المنزل ، وإذا جلسوا لمشاهدة التليفزيون ذهب إلى غرفته ليقرأ ، إنه يرفض التبعية ، كما يرفض القيود ، وربما النظام أيضاً ، ويتخيل أن الإستقلال هو الفوضى وهو مسايرة النفس وتحطيم القيود . وفى تيار هذه المرحلة وما تترك فى النفس سيرفض قراءة الكتب التى تعلن فى عناوينها أو شعارها أنها كتب أطفال ، وهذا يتطلب فى القصص التى تقدم إلى هذه المرحلة أن تكون ذات موضوعات مناسبة ، وبأسلوب فنى راق ، ولغة جميلة مؤثرة .

أما وصف المرحلة بجملتها فإننا نستمده من التوجه الذهنى للطفل وهو فى صميم فترة المراهقة : إن طرح التساؤلات ، والتأملات ، وتحليل المعلومات ، هى الصفات الغالبة على نشاطه العقلى ، وهو فى تأمله وتحليله لكل ما يشاهد أو يقرأ يتوق إلى عالم مثالى ، عالم بديل ليس فيه نقص عالم الواقع وشروره ومعاناته . وقد يهرب إلى أحلام اليقظة ، وقد يسرف فى فلسفة الأشياء ، وقد يطرح أسئلة

---

(١) فى هذه الفترة يبلغ التمرد أوجه ، ويصبح الطفل مشاكساً صعب المراس ، ويكثر من ترديد عبارات احتجاجية ترفض استهانة الكبار به ، مثل : أنا لم أعد صغيراً . أنا مثلى مثلكم إلخ . وهذا ما ينبغى مراعاته ليس فى مضامين القصص الموجهة إلى هذه المرحلة فحسب ، وإنما إلى عناوينها وشكل طباعتها ، لتضمن إقباله على إقتنائها وقراءتها .

غامضة عن معنى الحياة وغايتها أو ضرورتها ، وعن المجتمع وقطاعاته وقواه وصراعاته . إن هذا يعنى توقه وتشوقه إلى عالم منظم سام يحظى بالسلام والنظام ويسوده الحق والخير والجمال .

إن مرحلة المراهقة التى تخرج الطفل من استقراره القديم الراسخ من خلال علاقاته الأسرية المستقلة إلى منطقة العواصف والأعاصير [المراهقة] تترك آثارها على مخيلته وأفكاره المتمردة على الكائن ، الحالمة بما ينبغى أن يكون . وهذا الميل إلى الهدم والبناء ، هدم الواقع وبناء البديل المتسامى الرائع فى جماله وعدالته هو نزوع رومانسى يظل سائداً طوال هذه المرحلة ، ويبحث عن إشباعه فى القراءة التى ينبغى أن تقدم له قصص زعماء الوطنية ، وشهداء الحرية ، وأبطال الإنجازات العلمية العظيمة التى صنعت التقدم والرخاء للبشرية ، فهذا كله مما يشبع أحلامه المثالية بعالم خير ، فاضل يسعى نحو الكمال

وتبقى هنا إضافتان :

[ا] إن المراهق فى نهاية هذه المرحلة قد يجد فى نفسه عزوفاً عن القراءة ، وربما عن قراءة القصص بوجه خاص . وهنا يمكن أن تقدم إليه البدائل فى شكل المقالة العلمية ، والسياسية ، التى تربطه بحركة العالم الواسع من حوله .

[ب] وبعد فترة الكمون المشار إليها آنفاً ، والتى تتسم بتباعد الفتى عن الفتاة ، والعكس ، وتفورهما المتبادل ، فإنهما . فى صميم المرحلة ـ يشعران بالفارق النوعى ، وتستقر نظرة الزمالة المحايدة فى نفس كل منهما . غير أن السعى إلى المعرفة الجنسية سيشغل حيزاً مهماً من تفكيرهما . وهنا تختلف إجتهادات التربويين ، ما بين ساع إلى تقديم التربية الجنسية بصراحة مبسطة مهذبة تواجه حب الاستطلاع وتمتص القلق ، وبين محبذ إعلاء الطاقة الجنسية وتحويلها ـ [وليس مواجهتها] ـ وذلك بالاهتمام بالرياضة ، والفنون ، والآدب ، وكل ما من شأنه أن يملأ بهذه الهوايات فراغ الوقت وفراغ البال .

والذى يعنينا هنا أن القصص ـ ورغم احتمال العزوف عن القراءة ـ يمكن أن تؤدى دوراً بنائياً يجمع بين المواجهة بالمعرفة والإعلاء بالتحويل ، وذلك بإختيار موضوعات من التاريخ العام أو التاريخ الأدبى ، وتصور العواطف الإنسانية المثالية ، فى نقائها وعفتها ، وهى فوق أنها ترضى عاطفة جديدة بدأت تلمس وجدان المراهق وتتسلل إلى فكره ، فإنها تقدم له ملمحاً من ملامح الحياة المثالية التى يتوق إليها ويتمناها . كما أن القصص الإجتماعية [الواقعية] يمكن أن ترضى نزعة المراهق إلى تأكيد ذاته ، واهتمامه بأفكاره ، وبالناس [المجتمع] من حوله ، وتقلل من أحلام اليقظة وشطحات المثالية ، وتجتذبه إلى أرض الواقع ومشكلاته . على أن طرح موضوعات الواقع فى قصص لا يصح أن تتسم بالتشاؤم وتجسيد مشكلات لا حل لها ، لأن هذا يدفع به إلى اليأس والانقباض . إن الخيال الواسع والحلم بالمثال والميل إلى التضحية والدفاع عن الضعفاء ، هذه القدرات والقيم النبيلة طبيعية جداً فى حالة المراهقة ، ومن الواجب استثمارها فى قصص اجتماعية وعاطفية تعين المراهق على مغادرة هذه المرحلة القلقة إلى مرحلة الاستقرار النفسى والعقلى بسلام .

* * * * * * * *

* * * *

الفصل الثانى

قصص الأطفال : اتجاهات موضوعية

تعرفنا فى الفصل السابق على الشرائح أو المراحل التى ينقسم إليها زمن الطفولة ، وقد رأينا أنه يمتد ـ بالنسبة للتعامل مع الفن القصصى بصفة خاصة ـ من السنة الثالثة إلى السنة الخامسة عشرة ، التى توازى ـ تقريباً ـ مرحلة التعليم الأساسى بكاملها ، وقد انقسمت هذه الفترة بدورها إلى أربعة مراحل ، تقريبية ، لكل مرحلة خصائصها النفسية ، وأميالها وآفاق مداركها ، وتطلعاتها ، وقدراتها على فهم اللغة أو التعبير بها ، وأخيراً سيكون لكل مرحلة ـ بصفة تقريبية أيضاً ـ لون من القصص يناسب تلك الخصائص والقدرات ، ويشبعها ، و ينمى خير ما فيها ، ويمتص انحرافاتها ، ويعلى المشاعر الخطرة والمدمرة ... إلخ . وقد رأينا كيف يتحرك الطفل من عالم محدود ممتطياً خياله الحاد [المرحلة الأولى] إلى مرحلة الإكتشاف والتعرف مستخدماً منظار حب الاستطلاع [المرحلة الثانية] أما وقد عرف ، أو ظن أنه يعرف ، فإنه يتوق إلى السيطرة والتجاوز ، فيبدأ بالتمرد ورغبة التفرد وعشق المغامرة والبطولة [المرحلة الثالثة] لينتهى إلى الحلم بعالم مثالى يتجاوز الواقع المثقل بالقلق والآلام والإحباط ، الحلم بمجتمع العدل والنظام والحب والجمال [المرحلة الرابعة] .

- هذه اتجاهات نفسية عامة ، أو أطر عريضة ، على من يؤلف قصص الأطفال أو يتخير لهم، أو يحكى ، أو يدرس أن يضعها فى اعتباره ، حتى يضع الكلام فى موضعه ، ويوجهه إلى من يفيد منه ، ويتجنب السقوط فى الفراغ ، أو الوقوع فى تناقض ، ومع هذا فإن هذه الاتجاهات العامة أو الخطوط العريضة تعطى مؤشرات وحسب ، ولا تصلح أن تكون دليلاً دقيقاً مرشداً إلى التأليف أو الاختيار أو النقد . ومن المسلم به أن الكاتب الذى يريد أن يكتب للأطفال لن يكون طفلاً ، بل سيكون شخصاً ناضجاً صاحب تجربة ، وليس هذا بعيب فيه ، والقول بأن الطفل أقرب إلى نفس الطفل ، لا يعنى أن الطفل أقدر على معرفة الطفل من الشخص الكبير سناً ، أو حتى المتقدم فى السن ، ليست المسألة مسألة تشابه فى العصر أو التقارب فى السلوك ، فالأم تحمل الطفل وتعنى به ، ولكنه حين يمرض فإنها تسلم أمرها فيه إلى طبيب مختص بأمراض الطفولة ، والمطلوب من مؤلف قصص الأطفال ، وهو مطلوب أيضاً من مؤدى

قصص الأطفال أن يتعرف على جمهوره ، أن يملك تصوراً صحيحاً لقدراتهم ، وأميالهم ، وأن يظل على يقظة لرصد رد الفعل عندهم (١) ، من خلال ملاحظة قسماتهم ، وتأمل تعليقاتهم ، وإدارة الحوار معهم حول ما قرؤوا من قصص ، واكتشاف اتجاهات تفكيرهم وما آثارته تلك القصص فى نفوسهم ، وبعبارة أخرى : اكتشاف أسباب إعجابهم ، أو نفورهم من تلك القصة أو تلك .

لقد ساد مفهوم خاطىء ـ بالنسبة لأدب الأطفال ـ زمناً طويلاً ، وهو أنه تبسيط لأدب الكبار ، ولكن أدب الأطفال مثل أمراض الأطفال ، ليست تبسيطاً لأمراض الكبار ، إنها فرع قائم بذاته يحتاج إلى خبرة أعلى ، وقدره أرقى لدى الطبيب لخصوصية « الحالة » التى يعالجها ، ومحدودية قدرتها على الوصف والإرشاد . وقد يكون تبسيط أدب الكبار مطلوباً أو مقبولاً فى مرحلة متأخرة من مراحل الطفولة ، ولكن هذا الصنيع لن يكون جوهر أدب الأطفال ، ولا عموده الأساسى ، ولن تكون قصص الأطفال [من الناحية الموضوعية أو المعالجة الفنية] مجرد تبسيط لقصة أو رواية كتبها أديب لكافة القراء .

فكاتب قصص الأطفال ، وناقدها ينبغى أن يكون على وعى تام بطبيعة الجمهور الذى يكتب له ، أو ينتقى و يختار ، وهو جمهور شديد الحساسية ، ينمو بين عام وآخر بطريقة ساحرة [وإن تكن محكومة بقوانين موضوعية] ولابد أن يضع فى اعتباره النمو الجسدى ، والعقلى ، والنفسى ، والاجتماعى ، والعاطفى ، واللغوى للطفل الذى يتوجه إليه ، وأن يجعل من قصته إضافة تتقدم بالطفل من هذه الجوانب ذاتها .

إن عمر الطفل هو الذى يحدد قدراته ، وهذا العمر هو الذى يحدد الأهداف ألتى ينبغى أن نضمنها القصص التى تخاطبه . وهذه الأهداف ، بدورها ، هى التى ستختار موضوع القصة ، وأسلوبها ، أو طريقة صياغتها ، ومايستدعى هذا من أن يكون الموضوع ، وأسلوب صياغته [وإخراجه الفنى أيضاً] قادراً على جذب إهتمام الطفل أولاً ، وميسراً للتفاعل معه ثانياً ، واستخلاص هدفه ثالثاً وأخيراً.

اتجاهات موضوعية.

سنتوقف الآن عند استبيان [أجراه حسن شحاتة فى كتابه : دراسات وبحوث فى أدب الأطفال] وكان هدف الاستبيان أن يعرف أميال الأطفال بالنسبة للموضوعات التى يفضلون قراءتها . وقبل أن نتعرف على الأسس التى تمت على أساسها عناصر الاستبيان [تصميم الاستمارة] وما روعى فى تحليل

(١) وسنرى أن أمير الشعراء أحمد شوقى كان يلجأ إلى هذا المقياس فى الحكم على جودة قصصه الشعرية . كان فى باريس ، ومع هذا يجمع عددا من أطفال المصريين ويقرأ عليهم ماكتب ، ويرى مقدار شغفهم أو انصرافهم . وما أحرى معلم المدرسة أن يلاحظ وجوه تلاميذه وهو يقص عليهم ، أو وهم يقرؤون ، أو يقص أحدهم على الباقين فى الفصل ، وأن يحاول اكتشاف أسباب الشغف أو الملل : هل هى فى الموضوع ، أو فى الطريقة التى كتب بها ، أو فى الزاوية الذى يحكيه ؟

اجابات الأطفال ، لابد أن نتذكر أنه ليس من واجبنا أن نتحسس رغبات الأطفال ، ونقدم لهم القصص التى يرغبون فيها ، وكأنهم ، عملاء [أو زبائن] من حقهم أن نوفر لهم البضاعة التى تروقهم ، فالعملية التربوية ، وما ينبغى أن تخضع له من توجيه وترشيد تتجاوز بدور المربى هذه الرغبات التى يبديها الأطفال ، ويكشفون بها عن ميولهم ، إلى تقديم مانجد أنه من الضرورى أن يعرفه الأطفال ، فى هذه السن ، وبهذه الطريقة المعينة .

أما مؤشرات قراءة الأطفال للقصص وتكرر قراءتهم بالنسبة لكل نوع فكانت كالتالى :

[١] تلاميذ الصفوف الثلاثة الأولى من التعليم الأساسى :

١ ـ قصص الرسوم ٣١٪
٢ ـ القصص الخيالية ٢٥ ٪
٣ ـ القصص الدينية ٢٢٪
٤ ـ قصص المغامرات ١٢٪

ثم تهبط النسب متدرجة [تحت العشرة فى المائة] من القصص العلمية ، إلى التاريخية ، إلى الاجتماعية فى النهاية .

[٢] ويختلف الترتيب الموضوعى ، كما تتفاوت النسب إذا تقدمنا فى السن والمعرفة إلى تلاميذ الصفوف الثلاثة الأخيرة من الحلقة الأولى من التعليم الأساسى ، إذ نجدها بهذا التدرج .

١ ـ القصص الخيالية ٢٢٪
٢ ـ قصص المغامرات ٢٠٪
٣ ـ القصص الدينية ١٩٪
٤ ـ القصص العلمية ١٤٪
٥ ـ القصص التاريخية ١١٪

ثم تهبط النسب متدرجة [تحت العشرة فى المائة] من القصص الاجتماعية ، إلى قصص الرسوم التى تحتل الموقع الأخير .

[٣]ومرة أخرى يختلف الترتيب الموضوعى ، كما تتفاوت النسب ، عند تلاميذ الصفوف الثلاثة الأخيرة من التعليم الأساسى [المرحلة الإعدادية] إذ تشير إلى الآتى :

١ ـ القصص الخيالية ٢٥٪
٢ ـ القصص الدينية ٢٢٪
٣ ـ قصص المغامرات ٢١٪
٤ ـ القصص العلمية ١٣٪
٥ ـ القصص التاريخية ١٢٪

وتحتل القصص الاجتماعية مكانة متدنية [تحت العشرة فى المائة] أما قصص الرسوم فلم يفكر تلاميذ هذه المرحلة فى قراءتها .

هناك قدر مشترك بين هذه القوائم الثلاث المتعاقبة ، فالقصص الخيالية تحظى بأعلى درجات الإقبال ، تليها القصص الدينية ، ثم قصص المغامرات ، ونسبها - بوجه عام - متقاربة ، تليها فى المرتبة الثانية : القصص العلمية ، وقصص الرسوم ، والقصص التاريخية ، وقد لا نجد فى هذه الدراسات الإحصائية ما يناقض اهتمامات مراحل الطفولة.كما أشرنا إليها فى الفصل السابق ، ولكننا سنجد بعض الإختلاف الواضح (بصرف النظر عن أن قصة « الرسوم » تحتل موقع الصدارة لدى المجموعة الأولى ، ويفترض أنها بين السادسة والتاسعة من العمر) . وقبل أن نقوم بتنوير المصطلحات التى استخدمت فى تصنيف القصص أو تمييزها ، نضع أمامنا ثلاثة محاذير ، تجعلنا نتقبل هذه النتيجة فى حدود ظروفها ، وليست خلاصة عامة مطلقة ، إذ أننا لانعرف ظروف المكتبة ، وظروف ما توافر فيها من قصص ، ولهذا نضع هذه التساؤلات [المحاذير] التى نتحفظ بها على النتيجة ، ومدارها أن إتخاذ « موضوع القصة » وحده مؤشراً فى التفضيل لقصة دون أخرى لن يكون دقيقاً ، لأن هناك عوامل أخرى تؤثر على طفل هذه المراحل ، أو على الطفل عامة ، وربما تؤثر على القارىء مهما كان عمره . وبالنسبة لما نحن بصدده نقول :

١ - هل كانت القصص المتوفرة فى المكتبة متساوية العدد بالنسبة للموضوعات المختلفة ؟ إذ يجوز أن الطفل حين يبحث عما يريد فلا يجده ، فإنه ينزل إلى رغبة تالية فى الأهمية دون أن نفطن إلى هذا

٢ - هل كانت هذه القصص من تأليف كاتب واحد ، أو ترجع إلى مؤلفين مختلفين ، فليس من شك فى أن لكل مؤلف طريقته فى طرح الموضوع ، وأسلوبه فى صياغته ، ولغته الموافقة أو المخالفة ، وليس من شك أيضاً فى أن الطفل يملك حاسة جمالية رهيفة [فى جميع مراحل العمر] وربما تجتذبه طريقة القص وتؤثر فيه ، أكثر من موضوع القصة ذاتها ، وبذلك يمكن أن يعود إقبال نسبة من القراء الأطفال على نوع معين من القصص إلى شهرة كاتبه أو طريقته فى الكتابة ، ولي موضوع القصة ذاته [١] .

٣ - ويستند التساؤل الثالث إلى ناحية جمالية غير أدبية ، وهى الطباعة أو الإخراج الفنى للكتاب ، وهذا الجانب مما لا يصح إغفاله عند البحث فى درجة الرواج وإقبال الجمهور العام على اقتناء كتاب ، وهو فى حالة الأطفال أقوى تأثيراً . وليس الأمر يتعلق بالرسوم وحدها ، تلك التى أخذت موقع الصدارة لدى المجموعة الأولى . و « الرسوم » ليست موضوعاً ، وإنما هى طريقة فى القص ، وفى الإخراج . وهنا . فى الحالة التى نحن بصددها ، لا نستبعد أن تكون نسبة من الأطفال قد اختارت منجذبة إلى طريقة الطباعة ، وجمال الإخراج ، وبخاصة فى الغلاف والورق وحرف الطباعة .

وأخيراً : ففى ضوء هذه المحاذير ، نقف عند المصطلحات المستخدمة فى تصنيف القصص موضوعياً ، ونتعرف على معالمها أو مميزاتها ، وماذا قصد بكل منها .

(١) وفى الإحصاءات التى ذكرها مؤلف الكتاب المشار إليه مايدعم هذا التحفظ ، فقد أجرى استبياناً حول أحب المؤلفين إلى الأطفال . وتدل القائمة المنتقاة على أن اسم الكاتب له من الجاذبية ما يتجاوز حدود الموضوع الذى يؤثر الكتابة فيه ، إن بعض هؤلاء المؤلفين موضع إجماع رغم تنوع الموضوعات التى يختارها لقصصه .

تنــــوير المصـــطلحات

١ ــ القصص الخيالية :

نوع من القصص تجرى أحداثه المتخيلة فى عصور سابقة ، وأبطاله من الحيوان أو المخلوقات لعجيبة (الأسطورية) ، أو الجن والسحرة . وفى هذه القصص تتجلى طبائع الشعوب والعصور ، أخلاق البشر فى صراع الخير والشر ، وغلبة المقادير ، ومكان إرادة الإنسان فى الحياة ، ومصيره . وأهم ذه القصص ما اتخذ موضوعه من قصص « ألف ليلة وليلة » ــ ومن بين حكاياتها تحظى قصة السندباد البحرى » بأهمية خاصة ، ثم تأتى . بعد ألف ليلة وليلة – قصص أندرسون ، و « الأميرة لمسحورة » و « أمير القصر الذهبى » و « سندريلا » . هذه بعض « عينات » القصص التى وصفت بأنها « خيالية » ــ بالنسبة لموضوعها ، ومع هذا ففى تعليل نجاح هذه القصص وإقبال الأطفال عليها ما يشير لى الطابع الواقعى المسيطر ، رغم الحادثة الخيالية ، بعبارة أخرى : الحادثة خيالية ، ولكن المعالجة الفنية اقعية ، من حيث الاهتمام بالفعل الإنسانى ، وتحليل الطبيعة البشرية . فرحلات السندباد ــ مثلا ــ خيالية ، والبحار التى خاضها ، والجزر التى صادفها ، والحيوانات التى تعرض لخطرها ، والقبائل ذات لطباع الشاذة التى طاردته.. كلها خيالية ، مخترعة . ولكنها صورت حياة ومشاعر وأفعالاً فى إطار لواقع أو ممكن الحدوث إلا نادراً .

وسنلاحظ أيضا أن تقدم « ألف ليلة وليلة » على غيرها لا يرجع إلى الموضوع الخيالى فى ذاته ، ل إلى الشكل الفنى الذى طرح به الموضوع ، فهى تقديم الحكايات الصغيرة فى إطار حكاية واحدة كبيرة، أما هذه الحكايات الصغيرة فإنها تتقاطر واحدة بعد واحدة ، بعد تثبيت الحدث الأصلى ، إذ يمتد خيط بين الحكايات ، يربطها ويفسر بها الحكاية الأولى الأصلية .

٢ ــ القصص الدينية :

وهدفها التعريف بسير الرسل (عليهم السلام) وما واجهوا من صعاب فى سبيل نشر الإيمان ، مقاومة الكفر ، وكذلك تعميق الإيمان بالله سبحانه ، وتعليم فرائض الدين ، و يدخل فى هذا النوع سير لصحابة ، وأبطال غزوات الرسول والفتوحات الإسلامية ، وقصص الحيوان فى القرآن الكريم [١]

---

١) كتبت قصص الفتوحات وأبطال الفتح الإسلامى وقصص حياة الصحابة بأقلام متعددة ، وكذلك قصص الأنبياء ، مع الإهتمام بإظهار معجزة فى حياتهم ، وانتصار دعوتهم رغم ضراوة خصومهم . أما « قصص الحيوان فى القرآن » فقد كتبها أحمد بهجت ، ولم يؤلف كتابه للأطفال ، ولكنه فى متناول الشريحة الأخيرة منهم .

كما تصدر سلسلة « أحباب الرحمن » قصصاً أخلاقية ، لا تحكى قصصاً أو أخباراً دينية ، لكن نزعة التهذيب والتوجيه الدينى فيها واضحة ، مثل قصة : صاحبة الكتان ، والقنافذ الشطار والبطة الطيبة وجزاكم الله خيراً ، والنخلة الطيبة .

إن الهدف الأخلاقى هو الذى يختار هذه الموضوعات ، فهى تؤكد أن الإيمان بالله سبحانه أساس الوجود الإنسانى الفاضل والحر ، وتحض على اعتناق صفات الخير ، وتنفر من الشر . ولهذا فإن التركيب المتوقع لكل هذه القصص هو وجود صراع بين قوى الخير وقوى الشر ، وهو صراع ينتهى بالقضاء على الشر ، سواء بدخول الأشرار فى حظيرة الإيمان والخير ، أو بهزيمتهم وفنائهم .

ولا شك أن الموقع المتقدم الذى نالته القصص الدينية [الموقع الثانى] يدل على أهمية القيم فى حياة الطفل ، وتطلعه إلى المثالية وتعلقه بالبطولة . وهذه الجوانب تتحقق بكاملها فى القصص الدينية ، دون غيرها ، مثل قصص المكتشفين التى يمكن أن تضيف جانباً ولكن يصعب أن تجمع بين البطولة والمثالية .

وهنا نبدى ملاحظة أخرى ، وهى : إلى أى مدى يمكن اعتبار القصة الدينية «قصة تاريخية» ؟! إننا حين نكتب قصة عن غزوة بدر مثلاً ، أو عن خالد بن الوليد ، من الصحيح أننا نعرضها من رؤية دينية ولكننا نقدمها إلى الطفل فى إطارها التاريخى محكومة بالسياق الزمنى والموضوعى الذى صنع الموقعة ، أو شكل الشخصية على هذا النحو .

٣ـ قصص المغامرات :

وقد تحرك الأهتمام بها صعوداً من المكان الرابع عند الطفولة المبكرة ، إلى المكان الثالث عند الطفولة المقاربة للنضج والبلوغ ، وهذا يتوافق والتقسيم المرحلى السابق ، يمكن اجمال مصطلح قصص المغامرات بأنها القصص البوليسية [١] ، الواسعة الانتشار هذه الأيام تحت عنوان «الألغاز» ، وهذه القصص تقوم حبكتها على توقع حدوث جريمة لتحقيق هدف يحدث ضرراً ، أو وقوع الجريمة بالفعل [كالقتل أو سرقة كنز ، أو أسرار للدولة ، أو عملية إختطاف ، أو تدمير منشآت هامة أو سدود ... إلخ] وسيكون هدف الفريق المواجه [الشرطة أو المباحث أو الفرق الخاصة] منع وقوع الجريمة فى الحالة الأولى . والقبض على الجناة وتقديمهم إلى العدالة . فى الحالة الثانية . وهذا يعنى أن هذا النوع من القصص يعتمد على إتقان الحبكة بحيث لا تبدو ساذجة مكشوفة ، ولا يسهل تحديد خاتمة الحدث قبل الوصول إليها .

---

(١) الدلالة اللغوية ، والمعنى الإصطلاحى لا يساعد على هذا الحصر ، فمادة « غ م ر » ـ كما فى المعجم الوسيط ـ تعنى : علا وستر ، وبضم الميم : كثر ، وغامر : رمى بنفسه فى الشدائد ولم يبال الموت فهو مغامر ، والغمر من الماء ـ بسكون الميم : خلاف الضحل .. إلخ ويطلق على القصة مصطلح قصة المغامرات إذا لم تلتزم حدود الواقع ، والمألوف من أعمال وقدرات وأفكار البشر ، فيمكن أن تكون المغامرة علمية ، أو فى الرحلة إلى الأماكن المجهولة ، أو الحرب . وينبغى أن تتسع الدلاله ـ بالنسبة لقصص الأطفال لتشمل هذا كله ، ولا تنحصر فى « الألغاز » .

قد تكون المتعة الأساسية فى هذا النوع من القصص هى متعة الاكتشاف واستغلال الذكاء فى الربط ، والمقارنة ، والتذكر ، والتوقع ، لأن المباراة بين الجانى وأجهزة العدالة [الشرطة أو النيابة والقضاء] هى دائماً مباراة فى الذكاء . مع هذا يمكن تحقيق أهداف أخرى تربوية غاية فى الأهمية ، ليس فقط مؤداها أن الجريمة لا تفيد ، وأن الجانى مهما راوغ وتخفى لابد أن يسقط فى النهاية ، ولكن أيضاً يمكن تعريف الطفل ببعض سلبيات المجتمع التى سمحت بحدوث الجريمة أو إمكان حدوثها ، وتعريفه ببعض القوانين والنظم والسلوكيات المرغوبة أو المرفوضة ، بحيث يساق بأسلوب وأحكام ترغب فى الأولى، وتنفر من الآخرى ، فيعرف مثلا أن سلامة الوطن تتطلب الحفاظ على أسراره ، وصيانة منشآته ، ويعرف أن الإخلاص للمؤسسة التى يعمل بها سبيل لحماية مصدر الرزق ، ويعرف أن الأشخاص المهمين أكثر عرضة للخطر ... إلخ وينبغى أن يؤدى الأطفال أدواراً مساعدة فى هذه القصص البوليسية كأن يحدث أن يشاهد الجناة طفل ، أو أن الضحية المخطوفة . مثلا . طفل ، كما يمكن أن يتطوع أطفال لمعاونة أجهزة العدالة . وحين يشترك فى القصة أطفال فى مثل سن القارىء فإنه يشعر بانجذاب أقوى إلى القراءة لأنه يجد بعضاً من نفسه فى هؤلاء الأطفال ، ويقوى لديه الارتباط بالواقع ، كما تتدعم مشاعر القدرة على أداء الأعمال المهمة ، أو التى تسند إليه .

٤ ـ القصص العلمية :

ويقوم هذا النوع من القصص على استغلال الميل الفطرى لدى الإنسان للتأثر بالأسلوب الجميل الذى يعتمد على التصوير ، وينتقى الكلمات والعبارات ذات الجرس المحبب ، ويرسم جواً عاطفياً يثير الانفعال ، فتستغل هذه الخصائص المميزة للأسلوب الأدبى لنقل وتبسيط بعض مظاهر الطبيعة كالمياه ، والسحاب ، والشعب المرجانية مثلاً ، أو بعض ظواهر الطبيعة كالزلازل ، والعواصف ، والبراكين . فالهدف النهائى هو تقديم المعلومات فى سياق قصصى شائق ، يتجلى فيه العنصر الإنسانى بالطبع ، فهو الذى يتعامل مع الطبيعة ويتكيف معها ، أو يحاول فهمها أو السيطرة عليها ... إلخ . فإذا كانت القصة عن « الصلب » مثلاً ، وهو نوع من الحديد ، فإن «الإنسان» هو الذى يكتشفه مختلطا بالتراب أو الصخور وهو الذى يستخلصه من الشوائب ، ويشكله ، فيجعل منه محرك سيارة ، أو مدفعاً فى طائرة ، أو سكيناً فى مطبخ ، أو منجلاً فى يد فلاح ... وهكذا .

وقد تتخذ القصة العلمية موضوعها من اختراع أو اكتشاف ، وبهذا سيزدوج الخط الصاعد فيها ، مازجاً بين موضوع الاختراع أو الاكتشاف نفسه ، من حيث أصوله العلمية وصلته بمخترعات سبقته ، ثم ما أضافه هذا الاختراع وأهميته للحياة ، وبين كفاح العالم لتحقيق هذا الاختراع الذى بدأ فى فكره مجرد

احتمال ، أو ثمرة ملاحظة عابرة مثلاً . وهو فى كفاحه هذا يعمل بين المواد ، ويعمل بين الناس الذين سيجد صعوبات متنوعة فى إقناع بعضهم بأهمية اختراعه .

وهناك أيضاً قصة « الخيال العلمى » وهى لا تقوم على حقائق علمية ، بل على افتراضات غير علمية بل أحياناً غير ممكنة ، لكن المؤلف يتوسل بها إلى توصيل المعلومات بطريقة تثير خيال الطفل ، وتفتح عينيه على ماحوله ، وتدربه على تجاوز حدود الواقع والتفكير فى المحتمل والممكن . وقصة الخيال العلمى تبدأ من مخترعات موجودة فعلاً ، ولكنها تطورها أو تولد منها مخترعات تفوقها قوة وأثراً ، هى من وحى الخيال ، كما تتطرق هذه القصص إلى الإنسان الآلى ، والإنسان فى الكواكب البعيدة وكيف سيكون وضع الإنسان « الأرضى » فى تلك الحالات المتوهمة .

من القصص العلمى : قلبك روعة فى البناء ـ أسلحة الحيوان ـ بتهوفن يسمع بالعصا ـ كيف تطير الطائرة ـ لقاء مع قطرة ماء ـ خفايا الحياة فى تل النمل .

من قصص الخيال العملى :عقلة الأصبع فى جسم الإنسان . رحلة إلى كوكب المريخ ـ مخلوقات الفضاء تغزو الأرض .... إلخ [1] . ومهما يكن من أمر هذه القصص فإن الطفل لا يخلط بين القصة القائمة على أساس من الواقع، والقصة التى تنهض على خيال وإفتراض لم يحدث ، ومع هذا فإن المناقشة التقويمية التى تتبع القراءة ينبغى أن توضح هذا بشكل حاسم .

٥ ـ القصة التاريخية :

وهى تلك القصة التى تستمد موضوعها من حدث تاريخى أو من حياة شخصية تاريخية، فالنوع الأول مثل فتح مصر ، أو فتح الأندلس ، أو الدولة الفاطمية ، أو إمبراطورية محمد على، وقد يقتصر الموضوع على معركة واحدة مثل معركة قادش ، أو ذات الصوارى ، أو حطين ، أو عين جالوت ، أو بورسعيد أو العبور ... وليست الشخصيات التاريخية بحاجة إلى ذكر أمثلة ، فبدءاً من مينا ، وخوفو ،

---

(١) من المعروف أن قصص الخيال العلمى بدأت فى الأدب الروائى الأنجليزى بما كتبه هـ . ويلز عن مخلوقات عملاقة جاءت من كوكب آخر وسيطرت على مدينة لندن ، التى اختبأ سكانها فى سراديب بيوتهم ، ولكن هذه المخلوقات العملاقة مالبثت أن سقطت ميتة بفعل الميكروبات الأرضية التى تكيف معها الإنسان ، واكتسب المناعة بطول المعايشة ، فى حين أن هذه المخلوقات الفضائية القاهرة لم تصمد للميكروب الذى لا يُرى .

لم يقصد ويلز أن يكتب للصغار ، ولاتزال قصص الخيال العلمى (للكبار) لها وجود ، وتستطيع أن تناقش قضايا الواقع الإنسانى والمستقبل ، واحتمالاته ، ولكن القصص الموجّة إلى الأطفال لايقصد إلى هذا ، بل إلى تنشيط الخيال وإثارة الإحتمالات .

ورمسيس ، وعبوراً بأبطال الإسلام مثل الخلفاء الراشدين ، وقادة الفتح الإسلامى مثل سعد بن أبى وقاص ، وعمرو بن العاص ، وعقبة بن نافع ، وقتيبة بن مسلم ، ومحمد بن يوسف الثقفى ، إلى أبطال الوطنية فى العصر الحديث : السيد عمر مكرم ، وأحمد عرابى ، ومصطفى كامل .

والهدف من القصة التاريخية عن حدث : « مثل معركة » أو شخصية هو إرضاء نزعة البطولة وعشق الشجاعة عند الطفل ، وكذلك تنمية حس الانتماء إلى الوطن . فإذا كانت القصة عن أبطال ينتمون إلى قوميات وتاريخ غير تاريخنا فسيكون الهدف هو تنمية المعلومات ، وإغناء الخيال ، والتعرف على الحضارات الأخرى ، ولكن إذا كانت إحدى المعارك هى موضوع القصة ، فلاشك أن التعريف بطرفى الصراع ، وموقع المعركة ، وظروفها ، وكيفية التخطيط لها ، وتنفيذها ، كل هذا مما يضيف إلى القارىء الصغير معلومات قيمة ، وتفتح ذهنه علىٰ آفاق من ربط الأسباب بالنتائج ، وكيفية مواجهة الاحتمالات ، وأهمية اليقظة والمفاجأة ، والرضا بالبذل والتضحية من أجل تحقيق الأهداف .. وهنا ينبغى على مؤلف القصة التاريخية ، وعلى راويتها أيضاً أن يراعى أن الطفل القارىء ، أو المستمع ، سرعان ما يتعلق بالشخصية التاريخية ، ويتوحد معها ، فكأنما هو بذاته هذا البطل الذى يجاهد ويعانى فى سبيل قومه ووطنه ، ولهذا لاتجوز الإشارة إلى ما ينتقص كمال البطل ومثاليته ، بل ينبغى الدفاع عنه إذا مانسب إليه شىء من ذلك ، حتى لا يخدش المثال .

٦ ـ القصة الاجتماعية :

وتدل تسميتها على أن موضوعها هو الحياة الاجتماعية ، داخل البيت ، وخارجه ، ففى داخل البيت تعيش الأسرة وتقوم علاقات الآباء والأبناء وبين الأخوة ، وخارج البيت يوجد الجيران، وزملاء المدرسة ، وأعضاء النادى ، وحركة الحياة العادية فى محطة القطار ، وفى الحافلة «الأوتوبيس» وفى «السينما» والمسرح وملاعب الكرة . كل هذه الأماكن تصلح لاكتشاف موضوعات قصصية هدفها توجيه السلوك الاجتماعى ، وتربية الحس الذوقى العام ، والحرص على الملكية العامة ، واحترام التقاليد النافعة التى تهدف إلى حفظ الجماعية ، وتقوية أواصرها.

لقد حظى هذا النوع بنسبة محدودة من إقبال القراء الأطفال (أقل من ١٠٪ من كل مراحل الطفولة) وقد لا يعنى هذا أن الطفل لا يميل إلى قراءة الواقع والارتباط به أو إدراك جوانبه ، بقدر ما يعنى أن مؤلفى قصص الأطفال لم يعطوا هذه الجوانب ، حقها من الإهتمام ، ربما لأنهم يقبلون على تأليف قصة للطفل ، ولديهم استعداد مسبق للإسراف فى الخيال ، وإثارة الغرابة ، وكأن الطفل لا يعيش الواقع ولا يفكر فيه ، وهذا غير صحيح ... إنه يبدأ بالواقع ، بوالديه وإخوته ولعبه وأطفال الجيران ، وأصدقاء الأسرة ممن يترددون عليها ، ويحملون إليه الهدايا فى المناسبات المختلفة كالأعياد الدينية ، وأعياد الميلاد ، وعند النجاح فى المدرسة ... إلخ .

وإذا كان الطفل يبدأ بالاهتمام بالواقع وارتباطاته ، وهى مرحلة لا يكون قد استطاع أن يملك اللغة ، أو القراءة المستمرة لفترة طويلة ، فربما كانت الصيغة المناسبة للقصة الاجتماعية فى هذه المرحلة المبكرة، هى قصة « الرسوم » مع تعليقات مختصرة ، توضح دلالة الرسم ، وتنمى فكرة القصة [1] .

٧ ـ قصة الرسوم :

وقد توقف الإقبال عليها عند سن التاسعة تقريباً ، ومع هذا فالمشاهد أنها تخاطب مستويات متفاوتة فى قدرتها على القراءة ، رغم أن « الصورة » هى التى تؤدى الدور الأساسى فى جذب الانتباه وتجسيد المعنى . والمألوف أن تتعاقب الصور لتصور حدثاً متنامياً ، له بداية ووسط ونهاية أو نتيجة ويتوقف الأمر على المرحلة العمرية التى تخاطبها ، فيمكن أن يكون الرسم كبيراً واضحاً ملوناً زاهياً ، وتحته جملة واحدة من بضع كلمات « « ١ » أحمد يلعب الكرة فى الشارع « ٢ » أمه تنصحه أن يلعب بعيداً عن المنازل « ٣ » أحمد لا يطيع أمه « ٤ » الكرة تحطم زجاج نافذة الجيران « ٥ » أحمد خائف وحزين لأنه حطم الزجاج « ٦ » أحمد يبكى ويقول أنه سيطيع أمه ويلعب بعيداً » .

أما فى المجلات والكتيبات التى تخاطب الأطفال مثل « تان تان » وكتاب « ميكى جيب » فإن الصور الملونة تأخذ أماكنها ، بل تتقاطر بغزارة ، ولكن القصة تنمو من خلال مايكتب تحت الصور ، فاللغة فى هذه القصص تتجاوز قدرة الصورة على الإيحاء بالفعل والشعور والفكرة .

إن قصة الرسم هى أول مايخاطب الطفل ، ويمكن الإستعانة بها حتى قبل مرحلة القراءة ، كأن يرسم مشهد كامل ، وبجواره نفس المشهد وقد نقص شيئاً ، أو تروى الصور المتعاقبة قصة دون كتابة ، يحاول الطفل استنتاجها ، أو توضع الصور [القليلة العدد فى هذه المرحلة المبكرة] بغير ترتيب ، ونتركها للطفل كى يتأملها ، ويرتب منها قصة ، يكتشفها من خلال تصوره للعلاقة بين الأشياء « مثلا : « ١ » أرض فيها زرع وأزهار « ٢ » أرض جرداء « ٣ » أرض تروى بالماء وفيها فلاح يزرع » . أو « ١ » السيارة منطلقة على الطريق « ٢ » السيارة واقفة أمام بيت وهى خالية « ٣ » السيارة معطلة وصاحبها يبدل عجلتها التالفة .

وستكون قصة الرسوم دائماً أداة ناجحة . إذا ما أجيد إخراجها الفنى ، وإنتقاء عناصرها الفكرية واللغوية ، ـ لتحريك خيال الطفل ، واجتذابه إلى التعبير عن أفكاره ، وتمرينه على تحويل الرموز إلى كلمات .

****
******

---

(١) وينبغى على الكاتب أن يلائم بين موضوع القصة الإجتماعية ، وطبيعة المرحلة التى يجتازها الطفل المتلقى ، وموضوع قصة الرسوم يصلح للشريحة الأولى [بين ثلاث وست سنوات] ولكن موضوعات مثل : أهل الشارع يحولون المزبلة إلى حديقة ، حين يمشى فى الشارع ويعانى من السائقين الآخرين .. إلخ مما يصلح للمرحلة الثانية .. وهكذا يمكن تطوير الحدث ليدخل إلى صميم علاقة الطفل بالأسرة ، وبالمجتمع .

الفصل الثالث

قصص الأطفال :
أصول فنية

يعرض هذا الفصل لقضية الشكل الفنى فى قصص الأطفال . والشكل مصطلح نقدى يتضمن : طريقة تقديم القصة ، وتسلسل الحكاية وما يتصل به من علاقة بين الأجزاء [الحبكة] ، والشخصيات ، وعناصر التشويق ، واللغة التى يتم بها السرد ولغة الحوار بين الشخصيات ، وختام القصة ، واندماج هذه العناصر فى بناء فنى ، له معنى كلى ويترك فى النفس انفعالا محدداً ، أو فكرة معينة ، يمكن استخلاصها .

وقبل أن نعرض لهذه العناصر بشىء من التفصيل نوضح ثلاثة أمور :

الأول :

أن الشكل الفنى هو الذى يميز الأدب الرفيع ، والأدب ليس مجرد أفكار ، والفكرة فى ذاتها ليست مقياساً لجودة الأدب أو عمقه، وإلا كان الفلاسفة والمفكرون فى مقدمة الأدباء . وإنما تتجلى موهبة الأديب فى طريقة تقديم أفكاره ، ومدى ما يتحقق فى هذه الطريقة من تشويق يحمل القارىء على الاستمرار فى القراءة ، لأنه يجد فيما يقرأ لذة ومتعة ، وأيضاً مدى ما يتحقق فى هذه الطريقة من إقناع ، لا يأتى بمخاطبة عقل القارىء . أو إثارة فكره فحسب ، بل من خلال التأثير على عواطفه وانفعالاته ، وهذا يتم باختيار اللغة التصويرية الجميلة . فى المواقف المؤثرة .

وهذه كلها أمور تعود إلى الشكل ، وليس إلى مضمون القصة أو فكرتها . ومنذ ألفين وخمسمائة عام فضل أرسطو [وهو فيلسوف عميق الفكر] مسرحية عادية فى أفكارها ، ولكنها مشوقة طريقة فى أحداثها ، على مسرحية تردد الأفكار الفلسفية الجادة ، فى لغة تقريرية وخطابية تثير الملل (١)

---

(١) إن الفكرة فى القصة مهمة ، وهى مقياس ضرورى لإختبار جودتها ، ولكنها ليست المقياس الوحيد أو الذى يلغى أهمية الجوانب الجمالية الشكلية . إننا نهتم فى أمور حياتنا كلها بالشكل الجمالى ، فى المسكن ، والثياب، والأطعمة ، وكل ماتستخدم ، والجمال الشكلى جزء من أداء الوظيفة ، فالعمل المحبوك ، المكتوب بلغة مناسبة ، والمشتمل على عناصر مشوقة يحقق هدفه أفضل مما يؤديه عمل آخر يساويه فكراً ، ويقصر عنه جمالا . على أن الإستجابة للجمال خاصة إنسانية ، مما يتميز به الإنسان عن غيره من المخلوقات .

الثـــانى :

وقد سبقت الإشارة إليه إجمالاً فى أكثر من مكان ، إن قصص الأطفال ليست تبسيطاً أو مسخاً لقصص الكبار ، إنها فن قائم بذاته ، إن عالم الطفولة قائم بذاته ، له قوانينه الخاصة ، التى تحكم العلاقة بين الطفل والقائمين من حوله ، والأشياء المحيطة به ، وله طريقته فى تصور الأمور، وحدوده فى التصديق والتكذيب ، وقدراته فى التخيل ... إنه عالم خاص ، ولهذا يحتاج إلى دراية خاصة ، وخبرة طويلة بالطفولة عند كتابة قصة للطفل .

وكما أن قصص الأطفال ليست مسخاً أو تبسيطاً لقصص الكبار ، فكذلك ليست قصص الأطفال قفزاً أو تجاهلاً للأصول الفنية للقصة بشكل عام ، تلك الأصول التى أشرنا إليها إجمالاً فى مقدمة هذا الفصل ، ومعنى أنها « أصول » يعنى أن القصة لا تتحقق إلا بها .

الثـالـث:

من الطبيعى أن « الأصول » هى الأسس ، أو الهيكل الخرسانى [بالنسبة للمبنى] ولابد أن توجد فروق واختلافات بين قصة من الخيال العلمى ، وأخرى دينية ، أو تاريخية مثلا . ونوضح هذا بمثال عن ضرورة أن يحكم المنطق أو العلة [العلاقة بين السبب والنتيجة] أحداث القصة ، ففى قصة الخيال العلمى التى تقوم على افتراض ، ستكون الأسباب والنتائج مفترضة أيضاً ، فما دمنا قد قبلنا [على سبيل المثال أن الشخص الذى يصعد إلى القمر ، ويشرب من بحر العواصف يمكن أن يعيش ألف سنة من سنوات الأرض ، فلابد أن نقبل - ترتيباً على ذلك - أن الشخص الذى يسافر إلى القمر ثم يعود إلى الأرض ، سيجد عليها زماناً وشعوباً تختلف كثيراً عن تلك التى غادرها ، أما فى قصص الأنبياء فالمعجزات مقبولة لأن المعجزة مما يختص به الرسول ، ومن ثم لا يصح أن نتساءل كيف حدث هذا ، كما لا يصح أن نضيف من عندنا «معجزات» لم تؤثر عن هؤلاء الأنبياء . وفى القصة التاريخية لابد من ذكر الأسباب المنطقية التاريخية لكل حادث ، أو للإقناع بأن الشخصية التاريخية كانت على هذا النحو ، ولم تكن على نحو مغاير . إن القدرة الإلهية هى التى عطلت فعل النار فى جسد سيدنا إبراهيم « معجزة » وجعلت الحوت يتقيأ سيدنا يونس ويرميه على الشاطىء ، فلا يختنق رغم أن الحوت التقمه . ودفع به إلى جوفه ولكن حين نعرض لشخصية عرابى مثلاً ، لابد أن نذكر لماذا كان يكره الأجانب، ولماذا هزم فى التل الكبير ، وفى قصة مصطفى كامل لابد أن نشرح أسباب استعانته بفرنسا ضد إنجلترا ، ولماذا توقف عند حدود الكفاح السياسى ولم يأخذ بالكفاح المسلح مثلاً ؟

وهكذا ينبغى على كاتب القصة أن يدرك الفروق بين أنواعها ، وكذلك على الناقد أن ينتبه لهذه العناصر المميزة فى تخيله لها ، ومثله معلم المدرسة حين يعرض هذه القصة أو تلك ، ويناقشها مع تلاميذه

عناصـــر الشـــكل الفنـــى

ا ـ طريقـة تقـديم القصـة :

ليست هناك طريقة واحدة ثابتة ، وإنما تتعدد الطرق مثلما تتعدد فى القصص الفنية التى تكتب للكبار ، وإذا كانت هناك أفضلية لطريقة على أخرى ، فلأنها تناسب مرحلة العمر التى توجه إليها القصة ، أكثر مما تناسبها طريقة مختلفة .

[أ] طريقة الراوية الذى يحكى للآخرين هى أقدم الطرق وأكثرها ألفة ، وهى تناسب المراحل المتوسطة من الطفولة ، وبخاصة إذا كان الراوية يمثل شخصية الجد الذى يحكى لأحفاد يتحلقون حوله [أو الجدة] ، ويمكن أن يكون مجرد راوية يصف الأحداث ويعلق عليها ، ولكن سيزيد الأمر إيهاماً بالواقع أن يكون لهذا الراوية دور مشارك فيها ؛ فيروى هذا الجد حادثة كان طرفاً فيها ، وحين يكون الراوية طفلا فى سن القارىء فإن هذا يستلزم انتقاء مفردات اللغة والدقة فى وصف المشاعر فى حدود ما يدركه الطفل فى هذه السنّ .

[ب] ويمكن أن تقدم القصة بضمير المتكلم ، والمتكلم فى هذه الحالة لس الراوية ، وليس مشاركاً كما فى الطريقة السابقة ، وإنما هو محور الأحداث ، وصانعها ، والموجه لها ، فهذا الطفل ـ مثلاً ـ يقص علينا كيف كان ضيفاً عند أسرة لديها حديقة واسعة ، وأنهم أكرموه إكرام الضيف فتركوه يلعب فى حديقتهم دون رقابة ، وكيف أنه أحس فجأة بأنه يستطيع أن يفعل مايشاء ، وأنه أخذ يعيث فساداً : أهاج الحمام عن البرج ، وكسر غصن شجرة مثمرة وهو يتعلق به ، وقذف أرنباً بحجر فأصابه فى ساقه ، وحبس عنزاً صغيرة بعيداً عن أمها ، وطارد فراشة ملونة يريد أن يراها تسقط عجزاً لكنها كانت تطير فى اتجاه خلية النحل ، فلدغته نحلة فأفاق من نزعته المدمرة ، وأحس أن الله سبحانه وتعالى عاقبه على ما ألحق بالمكان والحيوان من أذى ، إنه هنا ليس مجرد راوية يقدم وصفاً لحادثة ، إنه هو نفسه صانع الحادثة .

[جـ] وهناك الطريقة الشائعة التى يكتب بها أكثر المؤلفين ، فيقدم الكاتب الحوادث بضمير الغائب ، دون أن نسأله : وكيف عرفت كل هذا ؟ وأين أنت منه ؟ إننا نسلم بأنه يعرف كل شىء ، ونقبل منه أن يحكى لنا كل شىء ، دون أن يكون طرفاً فيه ، ودون أن يذكر نفسه بكلمة واحدة .

ففى الحكاية السابقة مثلاً يمكن أن نوازن بين الطرق الثلاثة فى تقديم الحكاية :

طريقــة الراويـــة :

«جلست الجدة الطيبة بين أحفادها ، وقالت سأحكى لكم الليلة قصة طفل شقى ، كان قد زارنا منذ زمان طويل ، وأنطلق يلعب فى حديقتنا ، وتركناه يفعل ما يشاء ولكنه ألحق الأذى ونال عقبا المفسدين ... » .

طريقة ضمير المتكلم :

« لست أنسى ذلك اليوم ، وقد بدأ باللعب والسرور ، وانتهى بلسعة قاتلة أخذت أصرخ منها ، ولم ينقذنى من آلامها غير الطبيب . كنت .. » .

طريقة ضمير الغائب :

« سمير طفل ذكى ، كثير الحركة ، يحب اللعب ، كما يحب المذاكرة ، ولكن حبه للعب يجعله ينسى آداب اللعب ، وواجبه نحو الآخرين . ذهب مرة إلى أسرة ..... ».

[د] وقد تكون « القصة فى مذكرات » هى الصيغة المناسبة لقصص الرحالة والمخترعين والمكتشفين ، فالرحلة أو الاختراع أو اكتشاف المناطق المجهولة يتم على مراحل ، ويمكن أن تثبت تواريخ على رأس كل مرحلة ، وتعتبر تقسيماً مقبولاً ومفيداً فى تجزئة الفكرة الشاملة ، وبخاصة إذا كانت هذه التواريخ حقيقية ، ومستمدة من الحركة الطبيعية للرحالة ، أو التقدم فى التجربة للمخترع .

[هـ] ويمكن أن تكون القصة كلها فى قالب حوارى ، يتبادل شخصان أو أكثر جملاً حوارية دون فاصل من السرد أو الوصف ، ولا تعتبر مسرحية ، لأن للمسرحية شروطاً خاصة بها . وهذا القالب الحوارى يناسب جميع مراحل الطفولة ، لأنه يمكن أن يكون مختصراً جداً ، وبسيطاً ، ويمكن أن يمتد إلى عدد من المواقف والأحداث التى يتعرف عليها القارئ، من خلال مايجرى بين الشخصيات.

وهذه الطرق المختلفة التى تحكم مدخل القصة تترك أثرها على سياقها وخاتمتها ، وكما يمكن أن تكون القصة نثراً ، فإنها يمكن أن تكون نظماً ، وتقدم بهذه الوسائل ذاتها .

٢ ــ الحبكـــــة :

وهى تنبع من الفكرة ، فبعد أن يحدد الكاتب فكرته التى يريد أن يبنى عليها قصته ، يضع بداية قابلة للنمو ، حادثة أو شخصية تعمل وتتحرك ، فتكون الحادثة سبباً لحادثة تليها ، ويكون العمل مقدمة لعمل آخر فى نفس الاتجاه أو مضاد له ، [يقوم به الطرف المضاد] وهذا يعنى أن حبكة القصة هى سلسلة الحوادث الصغيرة الممتدة فى الزمان ، المترابطة حسب قانون السببية ، وهى تكون وتشكل

الحكاية الكبيرة ، أو الإطار الكلى للقصة « والسببية » تعنى أن كل حادثة تجرى نتسا ل بعدها : وماذا حدث بعد ذلك ؟ ولماذا حدث ؟ فيكون ما يجرى بعدها هو النتيجة المحتملة والمقبولة لما حدث من قبل ... وهكذا .

والقاص فى اختياره للحوادث الجزئية لابد أن يراعى المنطق وإمكان الحدوث حتى يتقبلها العقل ، فتكون كل حادثة نتيجة لما قبلها ، وسبباً فيما بعدها فى حدود ما يقبله العقل ، وجرى به العرف وترضاه طباع الناس . وقد أشرنا إلى اهتمام أرسطو بإتقان الحبكة وإضفاء التشويق على الحوادث المنتخبة .

وتبدأ القصة عادة بتمهيد ، أو مقدمة قد يكون وصفاً للمكان أو قبل أن تبدأ الحادثة أو الشخصية ، قبل أن تبدأ العمل ، أو لمقدمات الحادثة ذاتها . ثم تبدأ القصة فى تصوير الحادثة ، أو تحريك الشخصية وهذا هو الجسم الأساسى للقصة [التعقيد] . الذى يعطيها المعنى النهائى .

ونتوقع أن تكون الحبكة فى قصص الأطفال بسيطة جداً [مع مراعاة التدريج مع التقدم فى العمر] بعيدة عن التفريع ، والاستطراد إلى حوادث جانبية لا أهمية لها فى تكوين الحدث الرئيسى أو الشخصية المحورية . إن تفاعل الطفل مع قصة يقرؤها لا يأتى من أن هذا الطفل يستطيع أن يقرأ وحسب . وإنما يبدأ التفاعل حين :

[١] يستطيع أن يفهم معنى ما يقرأ .

[٢] يتذكر ما سبق له قراءته من القصة .

[٣] ويربط بين ما عرف من أطوار القصة وما يكتشفه الآن .

[٤] ويقوده هذا الربط إلى استنتاج المعنى الكلى ، والعبرة من القصة .

فهذه الشروط الأربعة هى التى نحكم بها على مستوى الأداء الفنى فى القصة ، عامة ، ومستوى الحبكة بخاصة ، لأنها العمود الفقرى أو الإطار الذى يحكم حركة الحدث أو الحوادث ونموها وتفرعاتها .

٣ ـ الشخصيات :

الشخصيات من أهم عناصر البناء الفنى للقصة [بصفة عامة] وإذا أحسن المؤلف اختيار الشخصية ، وأجاد رسمها ، وتحريكها ، فإن هذا يكسب قصته نجاحاً واسعاً ، وقد اشتهرت قصص بأسماء الشخصية الرئيسية فيها مثل على بابا ، والسندباد البحرى ، وجحا ، وسوبر مان ، وطرزان . وفى مراحل أقل نجد : عقلة الصباع ، وفرفور ، والبطة السوداء .

وتعلق الطفل بالشخصية له أسبابه النفسية ، فهو يجد فى الشخصية نفسه ، ويتخيل أنه يعمل ما تعمل أو يشاركها العمل ، وهذا يلزم الكاتب باختيار شخصية يحبها الطفل ، ويتعلق بها ، ويقلد أقوالها وأعمالها ، وهذا يعنى ـ من وجه آخر ـ أن تكون الشخصية فى مستوى الطفل ، ولا يستلزم هذا

أن تكون فى مستوى الطفل من ناحية السن ، إذا تحقق هذا فهو أمر جيد ، ولكن المستوى الذى نحرص على تحقيقه هو مستوى التصور للأشياء ، وطريقة التفكير ، أما العمل فلا قيود عليه ، لأن الطفل يتقبل أن يعمل الحيوان عمل الإنسان ، وأن يؤدى الإنسان أعمالاً خارقة ومتجاوزة للواقع . وهذا حسب النوع الذى اختاره المؤلف ، وهل هى قصة مغامرات، أو قصة خيالية ، أو دينية ... إلخ .

والخطوة الأولى أن يكتشف الكاتب شخصية طريفة ، متميزة ، ذات ملامح وأفكار خاصة بها [وهذا معنى تميزها] ويقدمها باسمها ، وصفاتها ، فى عبارات واضحة ، قليلة تلتصق بالذاكرة ، وتتجسد فى المخيلة . وليس من المحتم أن يستوفى وصف الشخصية فى هذا التقديم، إنه يستطيع أن يحتفظ ببعض الصفات ليكشف عنها فى مناسبة معينة ، أو موقف من مواقف القصة ، وهذه الطريقة تبعد الملل ، وتنشط الذاكرة . وفى اختيار اسم للشخصية ينبغى أن يكون سهل الترديد ، يوحى بجانب من صفات الشخصية ، ولا يوقع فى لبس أو تلعثم حين يذكر مع أسماء أخرى فى القصة نفسها [فى قصة الأمير مشمس حملت الشخصيات أسماء : هامز ولامز ورامز ، فحقق إيحاء الاسم بالصفة ، لأن الإسمين الأولين من قوله تعالى : « ويل لكل همزة لمزة » ، ولكن التقارب الصوتى جعلها تتداخل فى ذهن الطفل ، وقد حدث هذا لطفلة فى الصف الخامس الابتدائى وهى تلخص القصة ، مع أن مستواها العام جيد ، واستطاعت أن تقدم تلخيصاً وافياً . وينبغى أن يكون عدد الشخصيات فى القصة مناسباً لحجمها ، وما يتطلبه الحدث فيها ، وأن يتناسب وطاقة الطفل على الاستيعاب فى تلك المرحلة التى تكتب القصة لها .

أما الصفات الشخصية فتكون حسية [مما يدرك بالحواس] لتعمق الاحساس بصورتها ، وتؤكد الخصائص التى تميز هذه الشخصية عن شخصيات أخرى غيرها فى القصة . قد يتم هذا بكلمة واحدة أو كلمتين : « الدجاجة الحمراء ـ ذو اللحية الزرقاء ـ القط الأسود ـ ذات الرداء الأحمر ... إلخ » .

وفى مراحل أخرى من العمر لا بأس من أن يمتد الوصف ، وأن ينمو مع الشخصية ، وتطور الحوادث ، فأوصاف « صلاح الدين » وهو شاب ، غير صفاته وهو يحارب فى حطين ، أو وهو على فراش الموت .

إن هدف الوصف أن يطبع صورة بصرية متخيلة للشخصية فى مخيلة الطفل ، وكأنه يراها أمامه، وهذا هو ما يجعله قادراً على الاستمرار معها ، والإنصات إليها ، والتأثر بها ، هذا التأثر الذى يرتقى إلى درجة « الحلول فيها » وكأنه هو الذى يقول ويفعل ، وليس هى .

وكما يتعلق الطفل بالشخصيات الخيرة ، ويحبها ، فإن حب الاستطلاع والميل إلى الغريب يدفعه إلى الاهتمام بالشخصيات الشريرة كالسحرة واللصوص ، والحيوانات المفترسة . الماكرة . وقد تستلزم القصة وجود شخصيات من هذا النوع معارضة للشخصيات الطيبة لتقوية عنصر الصراع وتأكيد العبرة الأخلاقية ، كما قد تقوم القصة كلها على شخصية شريرة من الإنسان أو الحيوان أو الجان .... وفى

جميع الحالات ينبغى أن يوصف الأشرار وصفاً ينفر من الشر ، ويباعد بين الطفل وإمكان تقليدهم ، كما ينبغى أن ينال الشرير جزاء عمله ، وأن ينتصر الخير .

٤ ـ عناصـــر التشـــويق :

وهى ضرورية لجذب الانتباه إلى القصة أولاً ، ثم الاستمرار فى قراءتها إلى النهاية ثانياً ، والاحتفاظ بها فى الذاكرة واستعادتها ثالثاً وأخيراً .

وقد تكون بعض عناصر التشويق خارجة عن قدرة الكاتب ، لأنها تقع فى دائرة غيره ، ونقصد التشويق الذى يأتى بتأثير من أسلوب الإخراج الفنى للقصة مثل : حجم الصفحة ، وألوان الغلاف ، والرسوم الخارجية ، والداخلية ، وطريقة توزيعها ، وحجم حروف الطباعة للعناوين وللسرد وللحوار ، ونوع الورق .

أما ما يدخل فى موهبة الكتابة فيبدأ باختيار عنوان القصة ، فطرافة العنوان أمر هام فى جذب انتباه الطفل ، واختيار العنوان يحتاج إلى إدراك لطريقة تفكير الطفل وحدود عالمه الواقعى والخيالى فى المرحلة التى يتوجه إليها الكاتب بقصته . ففى سن معينة يرحب الطفل بأسماء الحيوانات والطيور عناوين للقصص ، فى سن أخرى سيسعى نحو أبطال الاساطير وصناع الخوارق ، وسيرتقى إلى البحث عن زعماء الوطنية ودعاة التقدم بعد ذلك .

وتؤدى المفاجآت فى القصة إلى تجديد النشاط وإثارة التشوق وطلب المزيد من التعرف . ففى رحلة فى الصحراء مثلاً أو فى الغابة فوجئنا بشرير نزع اللافتات الإرشادية التى تدل على الطرق ، ومواقع المدن ، وفى الطائرة فوجىء الطيار [الربان] بتعطل أجهزة القياس [العدادات]، وفى صحبة بين الكلب والقط فوجىء الكلب بأن القط لا يستطيع السباحة !! ولكن لايصح أن تكون القصة قائمة على سلسلة مستمرة من المفاجآت ، لأن هذا يفقدها القدرة على الإيحاء بالواقع . الحياة ليست سلسلة من المفاجآت ، وفى القصة البوليسية [الألغاز] يكون المصدر الأساسى للتشويق فى اختفاء مرتكب الحادث ، دون أن يترك أثراً قاطعاً يدل عليه ،ومن ثم تتعدد الاحتمالات ، ويتعدد المتهمون ، ويظل الحكم النهائى معلقاً حتى يحسم بطريقة قاطعة فى النهاية .

فى قصص الأساطير ، والمدن الخيالية ،وقصص الخيال العلمى،سيكون التشويق متعدد الجهات : من صفات الأشخاص ، من العادات والتقاليد غير المألوفة ، من القدرة الفائقة التى تتجاوز استطاعة البشر ، من إلغاء عامل الزمان والمكان فى تقييد الحركة ، من غرابة المادة المكتشفة ، والأثر الذى تضفيه، وتغير به مألوف حياتنا أو تقلب نظامها بالكامل .

وبالإجمال : إن التشويق هو الذى يجعل القصة عملاً فنياً مقروءاً ، ولا ينحصر فى عنصر من عناصر بناء القصة ، بل يجب أن يحرص الكاتب على بثه فى كل المكونات : العنوان ، والشخصيات والمواقف ، وصياغة الحوار ، والخاتمة

٥ ــ اللغــــــة :

هى أداة التوصيل التى اصطلح أهلها على دلالات رموزها من أصوات [حروف] وكلمات، وعبارات ، وهى تقوم بأداء وظيفتها « توصيل الأفكار والمعلومات » بدقة تتناسب وحجم معرفة المتلقى ، والسامع بالنظام اللغوى ، ودلالات الرموز . وبالنسبة للكاتب الأديب [فى حالتنا : الكاتب القصصى] فإن استخدامه للغة يكون أشد أهمية وصعوبة ، لأنه لا يعبر عن أفكار ومعلومات فقط ، بل يعبر عن مشاعر وأحاسيس أولا .

كما أنه لا يرسل إشاراته إلى الذهن فقط ، بل إلى المخيلة والعاطفة قبل الذهن . لهذا فإن اللغة الأدبية ، أو اللغة الفنية لغة خاصة ، لغة تصويرية ، تستعين فى تجسيد الصور أمام الحواس بالرسم بالكلمات ، وهذا يتحقق مرة باستخدام الوصف الحسى ، أو الاستعانة بالمجاز (الإستعارة والكناية) والتشبيه . كما يقوم التركيب الصوتى للكلمة بنصيب فى الإيحاء بما تدل عليه .

فاللغة فى العمل الأدبى لغة خاصة ، ليست لمجرد التوصيل ، ولكن : التوصيل والتصوير وإثارة الشعور والإقناع عن طريق التأثير فى العاطفة [الانفعال] . لنقل إن « الخريف » هو العنوان العام مثلاً، ولكن إذا قلنا إن الخريف يبدأ فى النصف الثانى من سبتمبر حتى النصف الثانى من ديسمبر ، وأن متوسط درجة الحرارة فيه كذا ، لابد أن نستخدم لغة منضبطة دقيقة فى نقل هذه المعلومات . ولكن إذا قلنا إن الخريف موسم نضارة الأرض المصرية بألوان الحياة ، وانتشار روائح الفاكهة الطيبة فى الأسواق ، وأن خريف العمر هو زمن التجربة الإنسانيه الملونه الناضجه ، فإننا فى هذه الحاله لا نبحث عن دقه المعلومات ، بل عن قدرتها على إثارة العاطفة .

فى التعبير الموجه إلى الطفل لابد من إيجاد توازن دقيق بين :

[أ] المعلومات الصحيحة الدقيقة حتى تكون فى القصة بعض المعلومات مثل القصص العلمية ، وقصص الرحالة والمكتشفين ، والقصص التاريخية .

[ب] وطاقة الأطفال فى استيعاب المفردات ، وفهم التراكيب ، والوصول إلى وجه الشبه فى التشبيه ، أو الإستعارة ، ومغزى الكناية وما ترمز إليه .

ولا يعنى هذا أن نقدم إلى الطفل قصصاً تتكون من معجمه اللغوى لا تتجاوزه وتصاغ فى حدود قدرته على فهم المجازات أو الرموز مثلاً ، لأن إحدى وظائف القصة ـ من وجهة تربوية تعليمية ـ أن تمد الطفل بكلمات جديدة ، وتراكيب مبتكرة . والمهم أن تكون « الجرعة » مناسبة فى كميتها ، وموقعها من السياق ، بحيث لا تعطل عملية الفهم ، ولا تشتت الانتباه ، ويمكن الاهتداء إلى المراد بإضافة مختصرة فى الهامش ، أو من خلال الحوار ، أو يفهم من السياق .

وتختلف لغة السرد [الإخبارية التقريرية] عن لغة الوصف [التصويرية] عن لغة الحوار .

وهى جميعها مقبولة ، وإن تكن لغة السرد أبعدها عن صنع الأثر المطلوب .

أما الحوار الجيد فله شروط :

١ ـ أن يتفق وصفات الشخصية التى تنطق به ، ويعبر عن مستوى إدراكها .

٢ ـ أن يختلف عما تقوله الشخصية الأخرى المشاركة فى الحوار ، حتى لا يقع اضطراب أو خلط بين المتكلمين .

٣ ـ أن يكون الحوار كاشفاً عن جانب خفى من القصة ، أو من الشخصية ، أو ينذر بشىء قد حدث .

وفى الاستبيان الذى أجراه حسن شحاتة فى كتابه « دراسات وبحوث فى أدب الأطفال » دلت المؤشرات على أن ما أعجب الأطفال فى لغة القصة إيجاباً ، وبالترتيب التنازلى :

أن : كلمات القصة مألوفة ـ الكلمات ترمز للمحسوسات ـ الكلمة تعبر عن معنى واحد ـ استخدام الكلمات الدالة على الانفعالات ـ استخدام الجمل البسيطة لا المركبة ـ اشتمال الفقرة على فكرة واحدة ـ الاعتماد على الحوار أكثر من السرد ـ المراوحة بين الخبر والإنشاء ـ المحسنات البديعية المألوفة .

أما ما أعجب الأطفال تجنبه ، وهو ما أعجبهم فى اللغة سلباً ، وبالترتيب التنازلى أيضاً فهو :

عدم إستخدام مصطلحات فنية ـ عدم المباعدة بين ركنى الجملة ـ عدم ذكر الجمل الاعتراضية ـ عدم الاستطراد فى عرض الأحداث ـ البعد عن التعبيرات المجازية ـ عدم تنويع الضمائر .

هذا الاستبيان يكشف عن الاتجاه العام ، ونحن نتقبله مع التنبه إلى تحفظين أو استدراكين ، حتى لا يسوقنا إلى ما يعتقد أنه قاعدة نهائية أو « مبدأ » فى لغة الكتابة للطفل :

الاستدراك الأول : أن بساطة تركيب الجملة ، والإعتماد على الحوار .. إلخ يناسب مرحلة معينة أو المراحل المبكرة ، ونرجح أن طفل الثانية عشرة ومابعدها سينفر من هذا التبسيط، ويبحث عن «جماليات» أعلى .

الاستدراك الثانى : أن تجنب أزدواج الدلالة أو تعدد الدلالات ، وكذلك تجنب المصطلحات الفنية ليس هدفاً فى ذاته ، إذ قد يكون النوع الأول مطلوباً فى قصص المغامرات ، لتضليل الطرف الآخر فى الصراع، كما أن المصطلحات الفنية ستكون مطلوبة ـ دون إسراف ـ فى القصص العلمية ، وقصص المكتشفين والرحالة .. إلخ .

٦ ـ الخاتمة :

لابد لقصص الأطفال من خاتمة محددة ، فلا تقبل فيها النهايات المفتوحة ، التى يفضلها بعض الكتاب [الكبار] لما لها من دلالة استمرار الحياة ، واحتمالات التجريب . أما الطفل فإنه يريد معنى محدداً ، وفكرة واضحة ، وهذا لا يأتى إلا بأن تكون للقصة خاتمة هى الحكم النهائى على ماسبق ، خاتمة هى الجزاء الحق والقول الفصل ، وبهذه الخاتمة يكتمل الشكل الفنى للقصة ، إذ أن كل ما له بداية له نهاية

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

محددة أيضاً ، ويتكتمل مغزاها الأخلاقى لأن الختام يعنى أن كل شخصية أخذت نصيبه
بمنطق العدل والإنصاف .

ومؤلف القصة بعد أن يحدد فكرته ، وينتخب الشخصية أو الشخصيات التى ي
الفكرة ، سيكون أول ما يفعله تحديد نقطة البداية التى يتحرك منها الحدث [أو الش
النهاية التى يتوقف عندها . والفائدة المباشرة لتحديد البداية والنهاية قبل البدء فى ص
تساعدان الكاتب على اختيار التفاصيل الجزئية ، والحوادث الصغيرة ، فيجب استبعاد
إلى النهاية المحددة .

وينبغى لنهاية القصة أن تكون طبيعية وطريفة غير متوقعة فى نفس الوقت
لايصح أن تكون نهاية مفروضة أو متعسفة ، بل يجب أن تكون مرتبطة بكل ما سب
ونتيجة طبيعية له ، ولهذا تعاب القصص التى تنتهى بمصادفة ، فلا يعاقب اللص بأنه ي
يعبر القضبان الحديدية فدهمه القطار ، كما لا يصح التعويل على القدر ، فيعاقب اللص ب
قاتل فى تلك الليلة ، ويعتبر هذا انتقاماً إلهياً ، لأن كثيراً من الناس يمرضون ويموتون
هذا عقوبة ، وكذلك الأمر فى حوادث الطرق . إن اللص يعاقب عن طريق الإمساك ب
الاستدلال عليه وهو يتصرف فى المسروق ، وبهذا يتحقق العدل الألهى بفعل بشرى ، وه
الاجتماعى . وهكذا تكون الخاتمة طبيعية ، مع هذا ينبغى أن تكون غير متوقعة ،
القارىء قبل أن يعرفها من القصة . وفى المثال السابق إن زوجة اللص لم تكن تعرف ش
زوجها ، وحدث أن تزينت بذهب سرقه الزوج ، وظهرت به فى إحدى الحفلات ، فتعرف عل
وهكذا .

وفى القصص الدينية والتاريخية لا يصح اختراع نهاية لم تحدث ، فلابد من احترام
ولكن يمكن الوقوف عند نقطة معينة إذا كانت تصنع ختاما مناسبا ، فمثلا يمكن أن نكت
سيدنا نوح) بالإشارة إلى انهمار المطر وارتفاع الماء ، ثم انطلاق السفينة تحمل المؤمنين إلى
. دون ضرورة إلى متابعتهم فى رحلتهم ، وفى التاريخ يمكن أن نصل مع صلاح الدين حت
حطين واسترداد بيت المقدس ، دون أن نستمر معه إلى معركة أرسوف التى لم يحقق انتصا
الاقتصار سيكون مطلباً فنياً ونفسيا بالنسبة للطفل ، هو مطلب فنى لأنه يكتفى بتصوير
محددة، ومطلب نفسى لأنه يصور جانب العظمة والإنجاز فى شخصية صلاح الدين ،
متحققة فى انتصاره الواضح فى معركة معينة ، وما مهد له من وحده عربية كانت وراء هذا

* * * * * * * *

* * * *

* *

الفصـــل الرابـــع

مســـرح الأطفـــال

تختلف المسرحية فى بنهائها الفنى ، وفى « الوسيط » الذى يوصلها عن القصة فى كثير من الجوانب ، وأهم هذه الفروق ..

أولاً :

أن القصة فن يقرأ ، ويؤلفها الكاتب لهذا الغرض ، ولهذا يشتمل النص القصصى على كل مايريد الأديب أن يودعه فيه من أفكار ، ووصف ، وتحليل ، ومن أحكام على شخصيات ، وأحداث ، وأخلاق . إن القصة تصل إلى القارئ، كما أبدعها الكاتب تماماً ، أما المسرحية فإنها تقوم على عنصر واحد هو «الحوار» [بصرف النظر عن تعليقات الكاتب أو توجيهاته فى مدخل الفصل أو فى سياقه] ولا تستطيع المسرحية أن تقدم شخصية تتأمل فى صمت ، أو تطيل التفكير ، إنها لابد أن تفكر بصوت عال ، وأن تتأمل من خلال الحوار ، فكل ما لاتنطقه الشخصيات كأنما هو غير موجود . والمسرحية لا يكتمل معناها ولا تؤدى وظيفتها الفنية إلا إذا عرضت على جمهورها ، وتفاعل هذا الجمهور معها ، وإن بعض الكتاب أبدعوا « مسرحيات » للقراءة ، وهم يعرفون أن مسرحياتهم هذه من الصعب أو لايسهل عرضها على المسرح ، [مثل مسرحيات توفيق الحكيم التى أطلق عليها النقد « المسرح الذهنى» [(1)]، وهى : أهل الكهف ـ الملك أوديب ـ شهر زاد ـ بجماليون ـ سليمان الحكيم] ولكن هذه المسرحيات التى تكتب للقراءة ناقصة المعنى كمسرحيات ، إنها مشاهد حوارية ، ليست فيها حياة المسرحية ، ولا تنطوى على أهدافها ، وفنها ، وقدرتها الهائلة على توحيد الجمهور ، والتفاعل معه .

المسرحية إذا تصل إلى جمهورها من خلال تمثيلها ، وهذا يعنى وجود عدد من الوسطاء : المخرج ومن معه من الفنيين كمهندس الديكور ، والماكيير ، ومهندس الإضاءة ... إلخ ، ثم الممثلين ، وكما سيكون للمخرج رأيه وتفسيره للنص ، فسيكون للممثلين آراؤهم وقدراتهم على التجاوب وحدود رغبتهم فى التنفيذ . لهذا نقول إن المسرحية لا تصل إلى جمهورها كما أبدعها الكاتب ، بل كما فهمها واستطاع تنفيذها كل هؤلاء الوسطاء .

(١) فى مقدمة مسرحية « بجماليون » شرح توفيق الحكيم مايريد بمصطلح المسرح الذهنى أو كتابة مسرحية للقراءة ، وليس للتمثيل ، إذ يقرر أن المعنى الحقيقى "لكتابة للمسرح هو الجهل بوجود المطبعة (يقصد أن الكاتب المسرحى يكتب وفى ذهنه الممثل والمخرج وليس الكتاب) ويقول أيضاً: إنى اليوم زقيم مسرحى داخل الذهن ، وأجعل الممثلين أفكاراً تتحرك فى المطلق من المعانى مرتدية أثواب الرموز» .

من واجبنا أن نتذكر هذه العبارات التى يأباها فن المسرح ، ولكن مسرح الأطفال قد يتطلب جانباً منها ، أو لاينفر منها بشدة ، إذ ترتدى بعض شخصيات مسرح الطفل أقنعة الرموز ، فيكون شخص ما ممثلاً لقوة الحق ، وشخص آخر لضراوة الباطل إلخ .

يـــــاً :

أن الكاتب القصصي أكثر حرية في تنويع مشاهد قصته عبر الزمان واختلافات الم
ويستطيع أن يحشد في قصته أي عدد من الناس ، وأن يذهب بهم إلى حيث يحب ، لا يحكمه ف
غير موهبته الأدبية ، وقدرته على مقاربة الواقع أو الإيحاء به . أما الكاتب المسرحي فتحكمه
المسرح وطاقة احتمالها للأشخاص وتنظيم حركة الدخول والخروج ، فضلاً عن التحرك بين جوانبها ، و
مدة العرض التي لا تزيد عادة عن ثلاث ساعات ، وتحكمه الآداب الاجتماعية والأعراف ، وصح
الكاتب القصصي يضع في اعتباره الآداب العامة والتقاليد ، ولكنه يكتب لقارىء واحد ، وه
يختلف عمن يكتب لتنطق كلماته بصوت مرتفع في قاعة فسيحة بين مئات الناس المختلفين في
تسامحهم ، وأذواقهم وأخلاقهم ... إلخ .

مع كل هذه الفروق لا نجد ما يمنع من الاهتمام [في إطار هذه الدراسة] بمسرح الطفل ، فالم
لابد أن تعتمد على « قصة » ، وهي التي أطلق عليها أرسطو « الحكاية » ويطلق عليها النقد
مصطلح « الحبكة » ، فالمسرحية [في النهاية] حكاية تروى بالحوار والحركة ، من خلال سلس
المواقف المتصلة ، ما بين بداية ووسط ونهاية .

وإذا احتكمنا إلى الثمرة التربوية ، فإننا سنجد أن « المسرحية » أعمق تأثيراً ، وأكثر فا
القصة بالنسبة للأطفال في كل مراحل العمر ، بل إن القصة تصل إلى أبعد مدى في تأثيرها على
حين تمثل ، وأذكر [من تجربتي في التدريس] أن قصيدة أمير الشعراء أحمد شوقي القصص
مطلعها :

بـــــرز الثعلـــــب يومـــــاً   في ثيـــاب الواعظيـــــن

كانت مقررة على طلاب الصف الثاني المتوسط بمدارس الكويت [يعادل السادس الابتد
مصر] ولا أتذكر المناسبة التي جعلتني أشجع تلميذاً معيناً على أدائها تمثيلاً ، ربما لتوجيهي
للتلاميذ على أن تعكس طريقة إلقائهم للشعر ما فيه من معان ومشاعر . ولكن هذا الطفل
استعار نظارة طبية من أحد زملائه ، فاستقرت على أرنبة أنفه ، وأخذت عيناه تدوران في
وارتياب من فوق زجاجها ، وأمسك عصا معقوفة [لا أذكر الآن من أين جاء بها] وسار اله
صفي المقاعد منحني الظهر قليلاً يضرب بالعصا يميناً ويساراً ، وعيناه تجوسان في كل اتجاه مجس
الصلاح والهداية ، حين يناقض الباطن الخبيث الذي ينطوي على الغدر . رغم مضي ربع قرن ع
المشهد ، فإنني لا أستطيع أن أنسى كيف كان سرور التلاميذ به عظيماً ، وكيف استقبلوا ابتكار
في حماسة ، وكيف أنهم طلبوا منه إعادة الإلقاء والتمثيل ، وأذكر أيضاً أن هذا النص كان الأق
نفوسهم ، والأيسر حفظاً ، والأبعد عن الخطأ والتلعثم !! .

هذه مجرد محاولة فردية ، ارتبطت بقصيدة قصصية قابلة للتجسيد ، وكل قصة قابلة للتجسيد على هذا النحو ، أو بعمليات أكثر تعقيداً [تركيباً] ، فإذا كانت القصة قد وضعت ابتداء في القالب المسرحي ، وأتيح للأطفال أن يشاركوا في صنع العرض تحت إشراف معلمهم ، فإن الإعداد للعرض ، وتوزيع الأدوار ، والإشراف على ما يجرى خلف الخشبة ، وتنظيم الصالة [حتى لو كان فصلا في المدرسة] كل هذا من شأنه أن يؤدى إلى إيجابيات عظيمة في مجال الصحة النفسية ، والتربية .

مسرحان وليس واحداً :

وحين يدخل الأطفال إلى دائرة المسرح فإن قضايا فنية وتربوية متعددة تفرض نفسها ، ولابد من إيضاحها :

[أ] فهناك فرق بين مسرح الطفل ، والمسرح المدرسي ، وهما إذا اتفقا في جانب فإنما يختلفان في جوانب.

[ب] وإذا قلنا « مسرح الطفل » فهل يحدد هذا المصطلح بموضوعات معينة تخص الأطفال ، وتكتب من أجلهم ، أم يدخل فيه ، أو لعله يعني : المسرحيات التي يشاهدها الأطفال ، أو يسمح لهم بمشاهدتها ، دون أن تكون وقفاً عليهم ؟ .

[جـ] وإذا قلنا « مسرح الطفل » فهل يقصد أنه المسرح الذي يقدم عروضه للأطفال أم المسرح الذي يقوم الأطفال بأداء الأدوار فيه ؟ وأيهما الصيغة الأكثر مناسبة للطفل : أن يمثل ، أم أن يرى التمثيل ؟ .

ولذا الانقسام في القضايا الثلاث المثارة يغني فكرتنا عن مسرح الطفل ، وقد كان لكل رأى من يناصره ويقدم في سبيل دعمه حججاً مختلفة .

[أ] مسرح الطفل والمسرح المدرسي :

ليست التفرقة بين النوعين موضع خلاف ، فمسرح الطفل أكثر تنوعاً في الموضوع وأكثر حرية في استخدام الممثلين والوسائل الفنية من المسرح المدرسي ، ولا يقصد بالمسرح المدرسي أنه الذي يقدم تمثيلياته داخل المدرسة ، فربما شاركه مسرح الطفل في هذه الصفة ولا يتحول إلى مسرح مدرسي ، لأن المقصود من هذا الوصف أنه المسرح الذي يتخذ موضوعاته من المناهج الدراسية ، ويهدف إلى توصيلها إلى التلاميذ من خلال هذا الوسيط التمثيلي ، لتكون أقرب إلى الاستيعاب ، وأكثر تشويقاً . هذا فضلاً عن الثمرات التربوية المتنوعة التي سيجنيها الأطفال من خلال تعاونهم لتوزيع العمل ، وتوحدهم في سبيل إنجاحه ، وترديدهم للأفكار والمعلومات ، وإشباع الحاسة الجمالية في نفوسهم .

لقد قام الاهتمام بالمسرح المدرسي على أساسين :

- أن مفهوم التربية في المدرسة تجاوز حد تلقين الأفكار والمعلومات ، ففي المدرسة يتعلم الطفل فن

الحياة ، وأساليب التعاون بين الناس ، ومعهم ، ويمارس فى علاقته بزملائه تجربة مصغرة لما ستكون
حياته بعد المدرسة ، من ضرورة للتعاون ، ومشروعية وحدوث التنافس ، واحتمالات النجاح والـ
وكيف يتلقى كل منهما ...... إلخ .

إن هذه الخبرات المتنوعة ليست موجودة فى المناهج الدراسية قصداً ، وقد يوجد بعضها فى سياق مـ
أو مقررات خاصة ، ولهذا ستكون الصيغة المسرحية واحدة من السبل ، وربما من أهم السبل فى تـ
الأطفال على فن الحياة ، ونظام العمل العام .

٢ - وبالنسبة لموضوعات المسرح المدرسى التى تقوم أصلاً على «مسرحة» المناهج أو موضوعات ،
من المقررات ، وبخاصة تلك التى تتسم بشىء من الجفاف ، فقد أثبتت التجارب أن التعليم بالـ
المباشرة ، أو التعليم من خلال العمل يؤدى إلى نتائج أفضل بكثير من تلقين الأفكار والمعلومـ
وقياس تمكن التلميذ ونجاحه بقدرته على استعادتها [حفظها] . وهكذا سيكون « الشكل المسر
مجرد وسيلة مختلفة لتقديم المعلومات ذاتها التى تدرس للأطفال فى غرفة الدراسة . ولكنها وـ
محببة ، لما فيها من تشويق ، وقدرة على التجسيد ، وربما التبسيط ، فيكون المسرح هنا بمثابة « و
إيضاح » لكنها وسيلة حية ، مقنعة بالعمل ، وتؤدى وظائف تربوية أخلاقية ، وتدريبية متنوعة .

وفكرة المسرحية المدرسية يمكن أن يكتشفها مدرس المادة بنفسه ، ولكنه سيؤدى عملاً تـ
جليلاً إذا بذل جهداً فى توجيه الأطفال نحو المشاركة فى اكتشاف موضوع من موضوعات المنهج يـ
مسرحية ، ثم يدير حواراً معهم يهدف إلى التوصل إلى أحسن الطرق التى تجعل من هذه المعلو
تشكيلاً متماسكاً ، يمكن أن يؤدى بالتمثيل ، فتحدد المواقف ، و الشخصيات ، وتثبت صفات
شخصية ، ثم توضع الجمل الحوارية التى ستقولها ، وترسم معالم الحركة على المسرح ، الذى يمكـ
يكون المساحة الخيالية داخل الفصل ، مع إضافات غاية فى البساطة ، لكنها تساعد على خلق الإ
بالمسرح ، وتضفى على نفوس الأطفال [من ممثلين ومشرفين ومشاهدين] إحساساً بالاعتبار والسـ
فضلاً عن تثبيت المعلومات .

[فى كتاب « الأطفال والمسرح » قدم مؤلفه محمد شاهين الجوهرى نموذجاً لمسرحة الموضو
العلمية ، عن الصوف [ص ١٣٠ - ١٣٥] وقد اصطنعت مباراة ذكاء بين طفل وأخته الطفلة ، ،
أبوهما بدور الحكم ، وتقوم الأم بإضفاء الجو الأسرى على التمثيلية التى تؤدى فى نحو عشر دقا
قدمت فيها أهم المعلومات عن الصوف] .

أما مسرح الطفل فإنه لا علاقة له بالمناهج الدراسية وموضوعاتها العلمية ، إنه مسرح الحـ
مسرح الخبرة بالمجتمع ، مسرح اكتشاف الطفل لنفسه ، وللعالم من حوله ، لذلك لا تقف موضوعاته
حد ، إن موضوعاته يمكن أن تكون نفس الموضوعات التى تهم الكبار ، وتصنع النسيج الفنى
مسرحياتهم ، ولكن هذه قضية خلافية تحتاج إلى شىء من التفصيل .

[ب] إن القول بإطلاق الموضوعات التي تعرض على الأطفال دون قيد أو تحديد لا يعني أن مسرح الطفل صورة طبق الأصل من مسرح الكبار ، وأن ذهاب الطفل إلى مسرحية للأطفال ، يتساوى وذهابه إلى المسرح في صحبة والديه لمشاهدة مسرحية مما يقدم للكبار .

إن معالجة أي موضوع يقدم للأطفال لابد أن تراعي طبيعة الطفولة من مستوى اللغة ، أي مستوى الإدراك ، إلى نوعية الأفكار والعواطف التي تقدم أمامهم .

لقد لوحظ [بصفة عامة] أن الأطفال يتهربون من الأعـ
نموهم العقلي ، ولا تتقبلها درجة النضج الـ
فعندما يشاهد الأطفال في فترة مبكر
ويتهربون من مراقبة طرفيه [الفتى والفتاه
ويدارون ارتباكهم بالصمت أو مغادرة المكان
الاستهجان أو الازدراء لما يجري من قول أو فعل هي التي تغلب على أحاسيسهم ، وتبدو عليهم علامات التوتر والرفض لما يتبادلان من عبارات ، أو يهمان به من أفعال .

إننا نعرف أن بحر الحياة الصاخب الواسع هو المصب الذي سينتهي إليه الطفل عقب تجاوزه لمرحلة الطفولة ، التي يجب أن تكون مرحلة إعداد لاستقبال الحياة وفهمها مقدمة للتفاعل معها ، ومع هذا فإن في بحر الحياة هذا ما لا يصح أن نطلع الطفل عليه قبل أن يكون متأهباً جسدياً وعقلياً وعملياً لفهم دوافعه وحكم المجتمع عليه ، والعاقبة المحتملة له .

إن المراحل التي سبقت الإشارة إليها في تقسيم مراحل الطفولة وخصائص وقدرات كل مرحلة ينبغي أن لا تغيب عن بالنا ونحن نبحث في صلاحية موضوع معين لتقديمه للأطفال ، لا تختلف القصة عن المسرح ـ بالنسبة لهذا الجانب ـ في شيء .

أما النقطة الخلافية المتعلقة بمرحلة الطفولة ، فيمكن أن نطرحها في صيغة تساؤل : هل من الأفضل أن نكتب مسرحية تصلح للعرض أمام جميع الأطفال [ما بين السادسة والخامسة عشرة] أو ينبغي أن نراعي طبائع المرحلة العمرية ، ونقدم لكل مرحلة مايناسبها ، لغة ، وموضوعاً وأسلوبا .. إلخ؟.(١)

---

(١) وقد يستجد خلاف آخر وهو : هل نكتب مسرحيات للأطفال الذكور وحدهم ، ومسرحيات أخرى للأطفال الإناث وحدهن أم نختار موضوعات تؤدي مشتركة ؟

وفي رأينا أن نسيج الحياة لا يسمح بهذا الفصل الحاد بين الفتى والفتاة ، وبخاصة في مراحل الطفولة المبكرة ، وأن الموضوعات المشتركة أقرب إلى الواقع ، وأنفع في توحيد الأخلاق ، وتربية الذوق ، وترقية السلوك ، وبخاصة أن هذا كله يتم تحت إشراف المعلم ، وفي مضمار المنافسة لتقديم عرض جيد .

هناك من يفضل النوع الأول ، ويرى أن المسرحية التى تقع على صيغة أو طريقة تلائم جميع المراحل القابلة للذهاب إلى المسرح ، هى المسرحية المناسبة ، فحين يجمع طفل السادسة وطفل الثانية عشرة معاً - على سبيل المثال - فى قاعة واحدة لمشاهدة عرض مسرحى ، فإن هذا يترك أثراً فى تصور المؤلف لموضوع المسرحية ، وشخصياتها ، وطريقة عرضها ، كما أن اجتماع الأطفال متفاوتى العمر يؤدى إلى تبادل الخبرة فيما بينهم ، وإلى تهذيب السلوك ، ويطمئن الصغير على مستقبله ، ويشعر بأنه سيكبر ، وأن باستطاعته أن يتعامل مع من هم أكبر منه ، وهذا يودى إلى مزيد من نضج الطفل الصغير، والطفل الكبير [(١)] معاً .

ويحدد القائلون باشتراك جميع المراحل ، صفات المسرحية المشتركة فى :

١ - استخدام لغة سهلة يفهمها الأطفال .

٢ - بساطة الفكرة ووضوحها .

٣ - اتسام أسلوب العرض بالتشويق .

٤ - الاستعانة بالحركات الإيقاعية والرقصات ، وطابع البهجة والمرح .

٥ - تشكيل الموضوع بحيث يكشف عن مغزى تربوى .

أما الفريق الأخر فيتمسك بتقسيم مراحل الطفولة ، ويرى أن تراعى هذه المراحل - كلا على حدة فى إختيار موضوع المسرحية ، وفى لغته ، وحجمه ، وأهدافه ، وأسلوب عرضه ، وأنواع المشوقات فيه [الرقص والموسيقى وإستخدام الألوان والإضاءة وأنواع المفاجآت وعدد الشخصيات .. إلخ] ويرى هذا الفريق أن كتابة مسرحية واحدة لجميع الأطفال سيؤدى إلى التضحية بجانب منهم ، وقد يودى إلى اضطراب شامل فى تلقيها والتفاعل معها .

ويرى بعض الباحثين أن تحسم مشاهدات الأطفال بصرامة ، حتى لا يؤدى المسرح إلى عكس مانترقب من ثمراته النافعة ، فيجب أن تعلق على مدخل المسرح لافتة تقول مثلاً : [مسرحية الليلة للأطفال فوق الثامنة - حتى لا يسمح لغيرهم بالدخول] . ويقترح هذا البعض : تقسيماً مقارباً للمراحل فى ثلاث مستويات : المستوى الأول للأولاد والبنات من السادسة إلى الثامنة ، والمستوى الثانى من التاسعة إلى الثانية عشرة ، والمستوى الثالث لمن تجاوز الثانية عشرة ، وكما تقول الباحثة وينفريد وارد : أما الأطفال الصغار [تحت السادسة] فلا حاجة بهم إلى المسرح ، إذ أن ألعابهم فيها من التمثيل مايكفى

[راجع : محمد حامد أبو الخير : مسرح الطفل]

وقد تعرضنا من قبل إلى عناصر القصة ، وهى - إلى حد كبير - عناصر المسرحية [بالنسبة للطفل على الأقل] غير أن لغتها محصورة فى الحوار ، أما أن يكون :

[١] الموضوع مناسبا للمرحلة .

[٢] والحوار مفهوماً كاشفاً عن طبائع الشخصيات ، يتقدم بالحبكة من البداية نحو النهاية .

---

(١) ويتجلى نضوج الطفل الصغير فى مراقبته لسلوك الأطفال الكبار ، وقدرات استيعابهم ، وعلاقتهم بالمعلمين ومن هم أكبر . كما يتجلى نضوج الطفل الكبير فى رعايته للأصغر وحرصه عليه ، وتوجيهه ، والتعامل معه باللغة التى يفهمها .

[٣] والشخصيات مرسومة بدقة تكشف عن الفروق بين أخلاقها ، وأنواعها ، وأهدافها .
[٤] ونهاية المسرحية مستمدة من تركيب الموضوع ، ومفاجئة أيضاً ، وتجيب على كل التساؤلات التى تطرحها المسرحية .
[٥] وأن يقوم البناء المسرحى على الصراع ، [وهو التعارض بين إرادتين أو أكثر] وينتهى الصراع بتغلب إرادة واحدة .
[٦] والغلبة لإرادة الخير فى النهاية .
فهذه مبادىء عامة وأساسية تجب مراعاتها .

[جـ] أما القضية الثالثة [الأخيرة] التى تثار حول مسرح الأطفال ، فهى عن علاقة المصطلح بالأطفال والتمثيل . فهل من الخير أن يقوم الأطفال بالتمثيل حتى يتطابق الاسم والمسمى ، أو أن مسرح الأطفال هو مسرح يصنعه الكبار ويؤدونه من أجل الصغار ؟ .

نذكر أولاً أن المسرح المدرسى [بالنسبة لهذا الموضوع] يعتبر خارج دائرة ا
تعليمى ، يعرض نشاطه فى داخل المدرسة ، بل فى داخل الفصل ، خدمة للمنهج
يشارك فيه أحد من خارج التلاميذ ، بل إن المعلم يدير المسرحية كما تدار
فيستعين بالتلاميذ فى تحديد الموضوع ، وتشكيله [أى وضعه فى
شخصياته وصياغة حواره ، على نحو ما بينا من قبل ، ويمكن أن يعقد
شرح الدرس ، بهدف تأكيد المعلومات ، وتقد التجربة أيضا من الناحية ال
علاقة الطفل القلقة بالمسرح محصورة إذا فى مسرح الأطفال . وهنا ينبه
كلها ، فالطفل حين يقوم بالتمثيل يكون مقنعاً لأنداده ومثيراً لتشوقهم ورغبتهم فى مجاراته ، ويستطيع الطفل البالغ أن يؤدى ـ مستعيناً بالحيل الفنية ـ أدوار الرجال ، وإذا صح أن تتنكر الفتاة فى هيئة رجل وتؤدى أدوار الرجال فى المدارس المخصصة للبنات ، فيحرم تماماً أن يؤدى الولد [فى أى من مراحل عمره] دور طفلة أو فتاة أو امرأة فى المدارس المخصصة للبنين. وإلى جانب فضيلة إقناع الطفل لزملائه أكثر مما يقنعهم الكبار ، هناك إيجابيات تربوية ونفسية متنوعة ، فعن طريق التمثيل يمكن معالجة الخجل ، وأمراض الكلام ، والانطواء والعزلة ، وكذلك استلاب الأنانية ، والميول العدوانية ، وغيرها .

مع هذا يرى بعض الباحثين [هادى نعمان الهيتى : أدب الأطفال] أن خير التجارب المسرحية للأطفال هى تلك التى يقدمها البالغون للأطفال ، لأن المسرح الذى يقدمه الكبار للأطفال هو المسرح القادر على تقديم قيم فنية مرتفعة ، وهو المسرح الذى يمكن أن ينقل فن المؤلف وفكره، وإبداع المخرج إلى المشاهدين الصغار . على أن هذا البعض يقترب من رأينا السابق حين يقرر مبدأً ناتجاً عن ملاحظة ، وهى أنه فى معظم المسرحيات التى فازت بإعجاب الأطفال ، كان يشترك فى بطولتها من البالغين من يبدو مظهرهم وكأنهم فى الخامسة عشرة أو قريباً منها .، غير أننا يمكن ـ بل يجب ـ أن نناقش مدى أهمية مشاركة الأطفال فى التمثيل من وجهة موضوع المسرحية من جانب ، وحجم مشاركة الواقع والرغبة فى الإيحاء به ، من جانب آخر . فبعض الموضوعات أو الأدوار لابد أن يؤديها طفل ، أو طفلة . إذا أردنا أن

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

تجسد حياة أسرة فلابد من طفل أو أكثر أيضاً . أما « القيم الفنية » المشار إليها فإنها ليست قاصرة على الأداء الحركي والصوتي . إن الحيل المسرحية لا تنتهي ، والاعتماد على الأقنعة والعرائس ، وتسجيل مشاهد من الحوار والأغاني في الأستوديو ، والاستعانة بالسينما والفانوس السحري في بعض المشاهد المسرحية يحل كثيراً من مشكلات تمثيل الأطفال ، و يقدم مسرحاً مكتملا من الوجهة الفنية ، وعلى مستوى رفيع في إقناعه للطفل ، والوصول إلى عالمه الخاص عن طريق أشباهه في العمر ، والأداء .

ومع هذا لا يخلو الأمر من محاذير ينبغي التنبه إليها ، فالطفل الذي يمثل ، ويحقق امتيازاً في أداء دوره لسبب ما ، لا يلبث أن يصبح مشهوراً بين زملائه ، وقد يؤدي هذا إلى «عقدة النجومية» ، واعتقاده بأنه الأفضل ، والأهم ، وهذا يفسد عليه براءة الطفولة ، وتلقائية السلوك ، ويؤثر على علاقته بأصدقائه ، وقد يصاب باضطرابات نفسية مدمرة .

هذه كلها أضرار محتملة ، ونستبعد ـ كما هو واضح ـ قيام الطفل بالتمثيل في مسرحيات الكبار [نتذكر هنا الطفلة فيروز في السينما ، وأطفال مسرحيات مثل " سك على بناتك ، هالة حبيبتي ، موسيقى في الحي الشرقي] فالضرر لاحق بالطفل في طبيعة الدور الذي يؤديه ، والحوار الذي يردده كل ليلة على مدار زمن طويل ويتجاوز به إدراكه الطبيعي ليضحك الجمهور ، فضلاً عن السهر إلى ما بعد منتصف الليل ، وتصبح « عقدة النجومية » في مثل هذه الحالات شبه مؤكدة ، ويكون علاجها شاقاً.أما في مسرح الأطفال فإن أكثر هذه السلبيات تنتفي ، ويستطيع المشرفون على المسرح تنقية مشاعر الطفل الممثل أولاً بأول ، بحيث تبقى له صفاته الفطرية المتزنة الطيبة . وقد نفضل الأخذ بأسلوب البدائل ، كأن يخصص لأداء الدور الواحد عدد من الأطفال ، يتعاقبون على أدائه ، سيحتاج هذا إلى مجهود شاق في الاختيار والتدريب ، وقد يؤدي إلى تفاوت أو اختلاف في أسلوب العرض ، ولكن الفوائد الناتجة عن هذا الصنيع تفوق أو تعوض المجهود المبذول ، ففي هذه الحالة نحصل على أكثر من فرقة مسرحية مدربة على تمثيل النص الواحد ، ونخلق تنافساً فنياً حراً بين المجموعات ، ونترك للطفل الممثل وقتاً يعود فيه إلى دراسته وزملاء لعبه ، ونهدىء من الإحساس بالتميز وإحتكار الأضواء .

إن مسرح الطفل صيغة عظيمة التأثير ، وفي يد المخرج المسرحي أن يقدم عروضاً مدهشة من خلال استخدام الحيل المسرحية ، والعرائس ، والرقصات ، والمباريات ... إلخ ، مدهشة في ادخال السرور والبهجة على نفوس الأطفال ، ونقل تجارب الحياة وخبراتها إليهم بطريقة محببة ، وتنمية حاسة التذوق والشعور بالجمال لديهم . وإذا كان الكبار عادة يذهبون مع الطفل إلى المسرح [كالأخ الأكبر أو الأم أو الوالدين معاً] فيجب أن يراعى هذا في تنظيم القاعة ، وفي توقيت العرض .

وبصفة عامة لا يصح عرض مشاهد العنف ، أو الجريمة ، كما لا يصح تبادل الكلمات البذيئة أو الإشارات المكشوفة . فإذا كنا نطالب بمراعاة الأطفال في الدراما التلفزيونية ، أو تخصيص ساعات للأطفال عبر الشاشة الصغيرة ، فمن باب أولى أن يراعى هذا كله في مسرح الأطفال ، الذي صنع من أجلهم ، تحت شعارات تربوية ونفسية .

* * * * * * * * * *

* * * *

الفصل الخامس

نموذج مسرحى وتطبيق نقدى

فى هذا الفصل نتوقف عند عمل فنى معين ، هو مسرحية « الأميرة الأسيرة » كنموذج لمسرح الطفل ، ونكشف عن أوجه النضج فى هذه المحاولة ، وكيف جمعت بين التكامل الفنى ، والهدف التربوى.

ومسرحية « الأميرة الأسيرة » ألفها الأستاذ عبدالمجيد شكرى ، الذى بدأ حياته العملية معلماً للغة الإنجليزية ، وإبان ممارسته لهذه الوظيفة التربوية كتب عدداً من القصص ونشرها لتلاميذه بالإنجليزية ، كما ألف قصصاً بالعربية مثل : « مغامرات ضرغام فى أرض القنال » ، « أبطال بورسعيد» ، « بوبى فى المعركة » .. وهذه العناوين توضح كيف كانت استجابته ومشاركته فى حرب ١٩٥٦ ، وألف أيضاً : « مغامرة فى الكونغو » ـ وكانت قطعة من جشنا هناك أوائل الستينيّات ، وقصة «الوحش الحنون» . وقد عمل الأستاذ عبدالمجيد شكرى مؤلفاً ومخرجاً بالإذاعة ، كما عمل بالصحافة ، وآخر وظائفه « الإعلامية » رئيس إذاعة وسط الدلتا (طنطا) وأستاذ مادة الإعلام الإقليمى بكليات الإعلام .

لقد اكتسب الكاتب خبرة جيدة ومتنوعة ، من ممارساته الإعلامية وسيظهر هذا جليا حين نقرأ مسرحياته المدرسية التى نشرت تحت عنوان المسرحية التى نتوقف عندها بالنقد ، وهى مسرحية «الأميرة الأسيرة » وقد نشرتها الهيئة المصرية العامة للكتاب فى كتاب واحد .

وأحداث المسرحية تجرى على مشارف قرية جبلية ، خالية من السكان ، إلاّ من طفلة صغيرة ، ذات سذاجة واضحة ، لكن « أميرة » قادمة من المدينة ، ضلت الطريق ، فأصبحت الفتاتان : القروية الصغيرة ، والأميرة ، وجهاً لوجه .. فماذا يمكن أن يجرى بينهما من حديث ؟ إن الأميرة ـ التى ضلت طريقها ـ تعانى الجوع ، إنها بحاجة إلى اللُقمة اليابسة فى يد الفتاة القروية البائسة ، وإنها على استعداد لأن تدفع عقدها (وهو من اللّؤلؤ) مقابل هذه اللقمة . فهل تحصل عليها ؟ .

قبل أن تتم الصفقة ، يأتى سكان القرية ، لقد كانوا جميعاً يعملون فى الحقول ، إنها قرية لا تعرف غير العمل ، ولا تقيّم منزلة الإنسان فى المجتمع إلاّ بمقدار مايعمل وينتج . وهكذا ستكتشف «الأميرة » ـ على ضوء ما ترى وتقارن ـ أنها لا تستحق لقبها ، إنها مجرد فتاة لا موهبة لها ، ولا مقدرة .. إنها لابد أن تكتشف لنفسها دوراً موثراً فى مجتمع القرية . ولقد كان.. فقد راحت تعلّم أطفال القرية القراءة والكتابة ، حتى وجدت ذاتها وإنسانيتها فى أداء هذا العمل ، وأعجبها ما اكتشفته فى شخصيتها من إمكانات كانت مدفونة تحت بطالة « الامارة» ونعومة « الترف » ، و ظلام « العزلة » عن

الحياة الاجتماعية وبهذا يمكن أن نقول إن الأميرة كانت أسيرة وهمها وانخداعها بالحياة المنعمة الكسول التى كانت تحياها ، وأنها تحررت من الأسر بالعمل وتبادل النفع مع المجتمع الذى تعيش فيه .

والآن .. نتوقف عند نص المسرحية ، ونلقى عليه نظرة تحليلية ، على شىء من التفصيل، فى ضوء ماعرفنا عن عناصر البناء المسرحى ، وشرائط الجودة فى كل عنصر :

١ ـ الموضوع :

وهو عن « قيمة » من أهم القيم التى يجب غرسها فى الطفل منذ بداية وعيه ، وهى «العمل» وقصة المسرحية لا تردد هذه القيمة كشعار فقط ، بل تؤكدها من خلال العمل ذاته ، فالجميع يعملون ، الرجال والنساء والأطفال ، لكل مايؤديه ، ولم يعف من العمل غير العاجز عن أدائه بسبب التقدم فى العمر [الجدة] أو الإصابة [الطفلة سعدى] ، وماعدا هذه فلا يتهرب من العمل غير اللصوص ، وهى التهمة التى ألصقت بالأميرة حين اعترفت بأنها لا تجيد عملا ، فكونها إبنة السلطان أو ثرية ، ليس عملا ، ولا يغنى الثراء عن العمل ، وهذا الموضوع يناسب كل مراحل الطفولة ، وقد استطاعت المسرحية أن تطرحه طرحاً مبسطاً ، ومشوقاً فى نفس الوقت بحيث يتقبله جميع الأطفال ، حتى وإن حددها مؤلفها بما بين ست سنوات إلى إثنتى عشرة سنة، فإنه حدد مسافة زمنية مرنة ، ويمكن لطفل الخامسة عشرة أن يتذوقها ويجد فيها ما يغريه بالمتابعة ، وإقتباس الأفكا ر .

٢ ـ الحكـــاية :

وهى بسيطة ، وليس فيها تعقيد ، ومقبولة من حيث إمكانها ، فهذه بنت المدينة ، المترفة ، تضل الطريق [لسبب ما يمكن إضافته] وتجد نفسها جائعة ضائعة فى قرية جبلية ، وعلى ضوء ما تعيش القرية من مجاهدة فى الحياة ومواجهة الفقر بالعمل ، تكتشف الأميرة أن شيئاً عظيماً ينقصها ، ويفصلها عن قومها : إنه العمل .

وهذه الحكاية التى اخترعها الأستاذ عبد المجيد شكرى أفضل من حكاية « سندريلا » ـ المشهورة جداً ، سندريلا كانت تعمل أيضاً ، ولكنها كانت تعمل مقهورة ، كانت طيبة النفس بالعمل ، ولكنها وحدها « حالة فردية » ، أما العمل فى « الأميرة الأسيرة » فهو عمل جماعى ، أسلوب حياة ، نظام عام ، يشمل الجميع ويتكامل من خلال الاختلاف ، فالرجال فى الحراسة ، والنساء يعملن ، والأطفال يغزلون وينسجون . كما أن قصة « سندريلا » استعانت بعنصر مجهول ، والطفل فى سن معينة يتقبل هذا ، ولا يجد غرابة فى ظهور الملائكة أو العفاريت على المسرح أو فى القصص ، ولكن سيبقى الالتزام بالواقع والممكن ، مع إثارة الدهشة والمفاجأة أمراً أقوى تأثيراً وفائدة ، إذا وجد الكاتب الذى يحسن استخدامه ، وفى « الأميرة الأسيرة » فضيلة أخرى امتازت بها على « سندريلا » ـ فوق ما تقدم ـ إذ أن سندريلا تنال مكافأة ما عاشت من عمل ، وما عانت من ظلم ، بأن يتزوجها الأمير وتصبح أميرة ، إنها ستكف

عن العمل ، وستمارس دور السيدة . أما « المكافأة » هنا فهى فى الاتجاه العكسى ، وهو الاتجاه الصحيح ، لأنه الاتجاه الذى بنى عليه موضوع المسرحية أصلاً ، العمل هو المكافأة وليست جائزة العاملين أن يعفوا من العمل ، أو يترفعوا عليه [كما فى حالة سندريلا] بل إن مكافأة المترفين وجائزة الفارغين أن يهتدوا لقيمة العمل ، وأن يغادروا فرديتهم إلى الالتحام بالجماعة ، وأن يحققوا من خلال هذا لارتباط بالجماعة مكافأة الإحساس الإنسانى ، وجائزة الشعور بالجدوى ، ووسام اعتراف الناس لهم بالجميل . وهذا ما تحقق للأميرة التى [نزلت] للشعب ، عكس اتجاه سندريلا .

٣ ــ الشخصيات :

مثلت الشخصيات مختلف مراحل العمر ، ومختلف البيئات أيضاً ، فهناك الجدة العجوز ، والأم ، والفتيات والأطفال . الأميرة نفسها ، والطفلة سعدى تصنعان قوسين يجمعان أكبر شريحة من المشاهدين الصغار ، فالأميرة فى الخامسة عشرة ، وسعدى فى العاشرة . وتنتمى كل هذه الشخصيات إلى بيئة القرية الجبلية ، ولكن قبل أن تنتهى المسرحية سيظهر السلطان ورجاله ، أهل المدينة ، والسلطة، والترفع . كما أن عدد الشخصيات مما يتسع له المسرح ، ويسمح بالحركة ، ويمكن للطفل المشاهد أن يتعرف عليه بسهولة . والفوارق الأخلاقية واضحة بين شخصية وأخرى ، فالجدة تمثل الحكمة ، ومن الحكمة الطيبة والتفكير والثقة بالآخرين مالم يكن هناك داع للشك ، والعجوز الأخرى دمدم هى الجانب الشرير [على مستوى القرية] وكذلك السلطان ورجاله . لكن جميع الأشرار سيتنازلون عن شرهم بمجرد معرفة الحقيقة، واكتشاف خطئهم . وهذه النهاية السارة ، التى تعبر عن الإيمان بخيرية الإنسان تؤكد عنصر التفاؤل ، وقد اختيرت أسماء الشخصيات لتدل على طبائعها ، وقد تقوم الصفة مقام الاسم كالجدة ، والسلطان ، والقائد .

ولكن يلاحظ أن المسرحية فى صميمها ، وفى الكم الأكبر من مساحتها مؤنثة ، كأنما صنعت لتؤديها البنات [أو النساء] أصلا ، وقد ذكر الكاتب فى سياقها سبباً لغياب الرجال عن ساحة القرية ، ولسنا نجد مانعاً من إجراء بعض التغيير ، فيوضع الجد العجوز مكان الجدة ، ويكون بعض الأطفال من الصبية العائدين من العمل ، مع مراعاة اختلاف العمل بالطبع . إن المسرحية بهذا يمكن أن تعكس صورة القرية فى « عينة » طبيعية ، ترضى الواقع ، وترضى جميع المشاهدين الصغار ، بل إن الأميرة يمكن أن تجد فى القرية طفلا بدلا من طفلة ، وبهذا تكون « البطولة » مقسمة بين نوعين [(١)] .

(١) حين طرح هذا الموضوع للمناقشة داخل المحاضرة ، انحاز البعض إلى رأى المؤلف ، ورأى أنه من الخير أن تخصص مسرحيات لمدارس البنات وأخرى لمدارس البنين ، حتى مع وجود مدارس مختلطة ، فمن الخير للتمثيل أن يكون محصوراً فى أحد النوعين ، ووافق البعض على ما أراه وهو أن تكون المسرحية المخصصة للطفل قطعة من الحياة ، وأن يشارك النوعان فى أداء الأدوار ما أمكن هذا .

٤ ـ عناصر التشويق :

وهى متعددة ، وليس هدفنا أن نتوقف عند كل عنصر على حدة ، ويكفى أن نشير إلى أنها تمثل البيئة الريفية ، المحبوبة عند أهلها ، وتأتى إليها بأميرة تمثل المدينة كما تجسد الثراء والسلطة .

وفى المسرحية مناظر بسيطة غير معقدة أو مكلفة ، ومع هذا سنجد فى الصخور والكهف ، والتناقض فى الأميرة الجائعة ، وعقد اللؤلؤ فى مقابل كسرة خبز ، وما تعرضت له الأميرة من خطر السجن أو الموت حين حاصرتها دمدم ، والظهور المفاجىء للسلطان ، والقرار الختامى [المتوقع والمفاجىء فى نفس الوقت] من الأميرة ، وتعرف الأميرة على واقع الفلاحين ، وما تبع التعرف من تحول [وهما من المصطلحات الأرسطية الأساسية فى الدراما] سنجد فى هذا كله نوعاً من التشويق والجاذبية . تصنع أمام المشاهدين الصغار نصف ساعة من المتعة والفائدة .

٥ ـ الحــوار :

وقد كتبت المسرحية بلغة مناسبة لمستوى المشاهدين بصفة عامة ، فتجنبت الكلمات الغامضة ، والجمل الطويلة ، واحتفظت بطبيعة كل شخص ونفسيته ، بل اعتمدت على ترديد كلمات وعبارات قصيرة ، فى إيقاع متدفق جميل ، فى بعض المواقف ، مثل موقف تعليم الأميرة لسعدى حروف الهجاء والكلمات الأولى التى تبدأ بـ « إقرأ » . مثل القرآن الكريم ، ثم « زرع وحصد » . هى رمز العمل الذى نهضت عليه المسرحية .

ولنا بعض ملاحظات على الصياغة لا تنقص من قيمة هذه المسرحية الجميلة ، بعضها يرجع إلى اللغة ، وبعضها إلى فكرة جزئية :

فمثلاً حين تقول الأميرة : « ومع ذلك فأنا الأميرة » نشعر بشىء من القلق فى إضافة «مع ذلك» .

إن الأميرة فى مستوى هذه الجملة ، ولكن الطفلة التى وجه الخطاب إليها دون هذا . ومثلها قول الأميرة : « سأغفر لك ذلك الآن » إن عبارة « أننى أسامحك » تقوم بأداء المعنى ،

وهى عربية ، ولها ارتباط بطريقة الكلام ، أبعد عن التصنيع .

وحين تقول سعدى عن أهل القرية : « كلهم فى الحقول يعملون ، والأطفال أيضا » فإننا نشعر أن سعدى تطوعت بتقديم إجابة طويلة نسبياً ، لأن سؤال الأميرة لها كان سؤالين فى الحقيقة ، وكان يمكن تقسيمة بهذه الطريقة :

الأميرة : والناس أهلك ، سكان القرية ؟

سعدى : كلهم فى الحقول يعملون .

الأميرة : والأطفال ..

سعدى : والأطفال أيضاً يعملون .

إن الجملة القصيرة تعبر عن نقلة سريعة ، وهى أكثر مناسبة لتجسيد الحركة ، وتحريك الخيال ، وإبعاد ملل الرتابة .

وكذلك يمكن القول بالنسبة للحوار حول « الجنيهات »

ويمكن أن تضاف بعض المشاهد الحركية الإيقاعية الراقصة ، فهى مما يعجب الأطفال ، ويشبع إحساسهم بالجمال والتناسق . وفى تطور الحدث المسرحى ما يسمح بهذا . ومما نقترحه ليضاف إلى هذا النص الجميل الموفق ، أنه عند عودة أهل القرية من الحقول إلى أكواخهم الجبلية ، نستدل على هذا ـ كما يقول المؤلف ـ بسماع « ضجة » .. ولكننا نستطيع أن نسمع أغنية مقترنة برقصة من أغانى العمل وحركاته ، التى يمكن أن تؤدى فيها الأدوات الزراعية المصنوعة من البورق المقوى تشكيلات جميلة ، فيحمل الفلاحون والفلاحات الفأس والمنجل والمذراة ، والعصا . إلخ ، أما الأغنية الجماعية التى نقترحها فتكون سهلة الكلمات ، يتبادلها صفان أو دائرتان تتلامسان وتتداخلان كأنهما رمز لعجلة العمل والحركة ، وتقول كلمات الأغنية :

الجميع : العمل هو مفتاح الأمل

المجموعة (١) : حين نعمل

المجموعة (٢) : حين نتعب

المجموعة (١) : حين نسعد

المجموعة (٢) : حين نكسب



الجميع : بالعمل .. بالعمل

المجموعة (١) : الشجاعة

المجموعة (٢) : بالعمل

المجموعة (١) : والشهامة

المجموعة (٢) : بالعمل

المجموعة (١) : الفتوة

المجموعة (٢) : والسواعد فيها قوة

الجميع : بالعمل ... بالعمل

* * * * * * * * * *

* * * * *

* * *

الفصل السادس

رافدان من جيل الرواد

والرافدان هما : محمد عثمان جلال ، ومحمد الهراوى ، وهما ليسا متعاصرين بل هما أقرب إلى أن يكونا متعاقبين (ظهور أحدهما فى أعقاب اختفاء الآخر) فالأول من أدباء القرن التاسع عشر . والآخر من أدباء القرن العشرين : ولعل جهدهما الأدبى يستحق عناية أكبر مما نبذل فى هذا الفصل ، غير أننا نتوقف عند جهود كل منهما في مجال محدد ، هو قصص الأطفال (وليس شعر الأطفال أو أدب الأطفال بصفة عامة) ونرى أن نشاطهما فى حدود هذا الفن كان رافدا يعين علي إذكاء الظاهرة ، وتوجيه المواهب إلى العناية بها ، دون أن يؤسس " رؤية خاصة " أو يؤصّل طريقة فنية . مع هذا ليس من الإنصاف تجاهل مابذلا ، أو تقليل منزلته في ميزان التقدير ، لما صنع الرواد .

أولا: محمد عثمان جلال

ولد محمد عثمان جلال في قرية « ونا القس » من قرى محافظة بني سويف عام ١٨٢٩ م ، وتوفى عام ١٨٩٨ م ، وهذا يعنى أن قمة نشاطه الفنى – أواسط عمره - عاصرت زمن الخديو إسماعيل ، الذى أنشأ أول أوبرا فى مصر ، ونهض المسرح فى عصره ، فعرف عددا من أعلام التمثيل والتأليف أيضا ، مثل : أبو خليل القبانى ، ويعقوب صنوع ، ومارون النقاش ..

لقد تعلم محمد عثمان جلال فى مدرسة الألسن ، واتجاه ترجماته يظهر أنه كان يجيد اللغة الفرنسية ، ولكى يتجاوب مع النهضة المسرحية ، فإنه ترجم موليير ، وراسين ، ونحن نعرف أن أولهما من مؤلفى الكوميديا المعدودين وله هزليات أيضا [١] ، أما راسين فهو شاعر تراجيدى كلاسيكى من عمد هذا الفن الراقى (فن التراجيديا) ، فترجم محمد عثمان جلال أربع مسرحيات عن موليير ، سماها : "الأربع روايات فى نخب التياترات " ، وتضم أربع مسرحيات : ترتوف (وقد أطلق عليها : الشيخ متلوف) ، والنساء العالمات ، ومدرسة الأزواج ، ومدرسة النساء : كما ترجم بعض مسرحيات مأساوية (تراجيدية) عن راسين وضعها فى كتاب أطلق عليه : " الروايات المفيدة فى علم التراجيدة [٢] ، كما ترجم – عن الفرنسية أيضا قصة برنا ردين دى سان بيير ، المسماه باسمى بطليها " بول وفرجينى " ،وهى

(١) الكوميديا تعتمد على المواقف ، وتهتم بالطباع والعيوب الإنسانية ، وهدفها النقد الساخر ، أما المهزلة فإنها تتجه إلى المبالغة فى الحركات والصفات ، وتهدف إلى الضحك للضحك ، ولهذا يمكن أن تشتمل على ألفاظ ، وحركات لا يقبلها الذوق السليم .

(٢) لا حظ السجع فى عناوين الكتب ، وعدم التفرقة بين الرواية ، والمسرحية .

التي عربها المنفلوطي بعد ذلك باسم " الفضيلة " .

لقد عمل محمد عثمان جلال قاضيا بمحكمة الاستئناف بالقاهرة ، ولعل هذه الوظيفة الحساسة قيدت خطاه في الاتجاه نحو المسرح ، فلم يجاوز مرحلة الترجمة أو " التمصير " ، ثم كان اتجاهه إلى القصص الشعري الوعظي ، (التعليمي الأخلاقي) فترجم خرافات إيسوب . وسماها تسمية تناسب طريقة عصره : " العيون اليواقظ في الأمثال والمواعظ " ، لمؤلفه الفقير إلى مولاه ، الغني المتعال : محمد عثمان جلال " . وهنا ننبه إلى أربع ملاحظات :

١ - أن كتاب « العيون اليواقظ» - وهو الذي يعنينا - طبع مرتين كلتاهما في عصر مطبعة الحجر ، الأولى " بمطبعة الخواجه يوسف بير الكائنة بالدرب الجديد بالموسكي بمحروسة مصر المحمية في نهاية شهر ذي الحجة سنة ١٢٧٤ هجرية " (وهي توافق عام ١٨٥٧ م) وهي في حالة لا تسمح بقراءتها ، والأخرى ، وهي التي نعتمد عليها في اقتباس النصوص ، طبعت بمطبعة بولاق ، عام ١٣١٣ هجرية ، في عصر " أفندينا المعظم عباس باشا حلمي الثاني " (وهي توافق عام ١٨٩٥ م)

٢ - أن مقدمة هذه الطبعة الثانية تحدد المصدر الذي ترجم جلال حكاياته بأنها من صنع الأديب الإغريقي إيسوب ، أو أيسو بوس - ويكتب جلال : ايثوب . ومهما تكن طريقة كتابة اسمه ، فهو عبد ، من أقنان اليونان القدماء ، عاش في القرن السادس قبل الميلاد (٦٢٠ - ٥٦٤ ق . م) اعتقه سيده لما رأى من علامات حكمته وذكائه ، وأرسله في مهمات صعبة ، قتل في إحداها . غير أن خير الدين الزركلي في معجمه " الأعلام " يذكر أن محمد عثمان جلال ، ترجم في " العيون اليواقظ " أمثال لافونتين !! والتوفيق بين الإشارتين ليس صعبا ، فجلال لم يكن يعرف اليونانية القديمة ، وهذا يعني أنه اعتمد على نسخة فرنسية ، هي بدورها التي صاغها على طريقته الفنية الشاعر الفرنسي لافونتين (١٦٢١ - ١٦٩٥ م) الذي أخذ الكثير من الحكايات عن إيسوب ، وعن سابقي لافونتين من اليونان واللاتين ، وإن يكن إيسوب أشهر القدماء على الإطلاق . بل إن لافونتين أفاد من حكايات كليلة ودمنة أيضا .

٣ - لعل هذا يفسر لنا لماذا لم تتطابق الحكايات التي اختارها محمد عثمان جلال مع خرافات إيسوب . إن هذه الخرافات تبلغ - عند إيسوب (٢٨٤) مائتين وأربعا وثمانين خرافة (١) ، في حين صاغ محمد عثمان جلال (١٩٩مائة وتسعا وتسعين حكاية) في العيون اليواقظ .

٤ - ولم يصرح جلال بأنه ينظم هذه الحكايات للأطفال ، وقد نلاحظ أن لغته والأوزان التي أجرى عليها منظوماته ، لا تناسب الأطفال - علي الأقل في المراحل المتقدمة - مع هذا فإننا نرى أنه يستحق مكانه بين رواد قصص الأطفال ، إذ يعتبر أول من التفت إلى هذا الفن (ونعني الحكاية

---

١) نعتمد في هذا الإحصاء على الترجمة التي قام بها عبد الفتاح الجمل ، ونشرت في جزئين .

الخرافية علي لسان الحيوان والطير) فى اللغة العربية ، فى العصر الحديث ، وأول من نظمه شعرا - فى العصر الحديث أيضا ، وأول من نبه إلى أهمية " لافونتين فى هذا المجال دد ، من حيث إقتباس الفكرة أو الموعظة ، وطريقة صياغتها ولا نستبعد أنه اللذى نبه شوقى (أمير الشعراء) إلى فن لافونتين .
وقد تعاصر الرجلان ، زمنا لا يستهان باحتمالات تأثيره (ولد شوقى عام ١٨٦٨ ، وتوفى جلال عام ١٨٩٨ ، فكان شوقى فى الثلاثين من عمره حين توفى جلال ، بل كان فى باريس، ومكنه هذا من الاتصال المباشر بأشعار لافونتين).

إن دراسة فن إيسوب فى صياغة الحكاية الخرافية علي لسان الكائنات غير البشرية ليس من أهداف هذه الدراسة ، مع هذا لابد أن نعرف أنه ، على الرغم من أنه لم يكن يكتب للأطفال ، فإن هذا الفن عنده ، أكثر تنوعا فى شخصياته وأهدافه ، أو توجيهاته التربوية التعليمية والأخلاقية ، بل نزعم أن أدباءنا الذين قرؤوا خرافات إيسوب لم يختاروا أنسبها للطفل ، ولم يحرصوا على " بساطة التركيب " التي حرص عليها إيسوب ، فكانت حكاياته تصل بمعناها إلى العقل مباشرة ، وفى جملة مركزة . من ناحية المناسبة للطفل نجد عند إيسوب خرافات طريفة تفسر ظاهرات الطبيعة ، وتصلح لتوجيه عقل الطفل إلى ملاحظة خصائص بعض الكائنات ، ومايعتريها من تغير ، كما نجد فى هاتين الحكايتين :- "
كانت الطير فى حرب عوان مع الحيوانات ، ودارت معارك كثيرة ، حقق فيها كلا الجانبين انتصارات متبادلة .
لم ينحز الوطواط فى تلك المعارك إلى أي الجانبين بشكل قاطع ، ولكنه كان إذا تحسنت أحوال الطير، وجد محاربا بين صفوفهم ، وإذا حقق الحيوان الغلبه عثر عليه بين الحيوانات .
وفى أثناء الحرب لم يهتم به أحد أى أهتمام ، ولكن بعد أن انتهت ، وساد السلام ما كان للطير ولا للحيوان أن تتعامل مع كائن ذى وجهين مثله .وهكذا ظل الوطواط حتى اليوم ، وحيدا منبوذا من الطرفين " .
إذا نحينا - مؤقتا - لغة المترجم التى تحاول أن تكون أدبية متصنعة ، وبالطبع يمكن أن تكون أكثر بساطة وإيجازا وبعدا عن التكلّف ، سنجد أن الحكاية تحقق هدفا أخلاقيا : أن من لايثبت على موقف يخسر نفسه ، وهدفا علميا : أن الوطواط حيوان وطائر فى نفس الوقت ، ولهذا لا يمكن اعتباره منضما لأحد النوعين .
ب - " طلب القمر إلى أمه أن تخيط له ثوبا جديدا .
قالت له أمه : أنىّ لى ذلك ، وأنت كل يوم فى شأن : يوم هلال ، ويوم بدر ، وبين هذا وذاك ، لك كل يوم شكل ! "
فيمكن أن تكون هذه الحكاية مدخلا طريفا لملاحظة ظاهرة تغير شكل القمر مابين ليلة وأخرى ، ومعرفة الأسماء التي تطلق عليه فى كل شكل .

إن مؤلفى الحكايات عندنا ، والمترجمين والمقتبسين أيضا ، يفضلون الحكاية التى تقوم على حادثة، ويفضلون من الحوادث ماينتهى بمفاجأة ، وفى حالة الترجمة أو الاقتباس ، فإن هذا النوع من الحكايات يتيح لهم فرصة التدخل بإضافة تفاصيل ، وإطالة حوار ، وربما إسباغ دلالة للحادثة تختلف ، أو تضيف إلى ماتدل عليه الحادثة فى النص الأصلى .

ونجد هذا واضحا فى مقارنة سريعة بين صياغتين لحكاية واحدة ، سبق أن تعرضنا لها ، كما ألفها إيسوب . حكاية " الثعلب والغراب " ، وهى الحكاية الثامنة عند إيسوب ، والثانية فى مختارات محمد عثمان جلال ، الذى قدم وأخر فى التسمية ، فجعلها " الغراب والثعلب " !!

ا : نصّ الحكاية عند إيسوب :

" وقف غراب على فرع شجرة ، وبمنقاره قطعة من الجبن ، ولاحظه ثعلب فعقد العزم على أن يعمل دهاءه للحصول على قطعة الجبن .

وقف الثعلب تحت الشجرة ، ثم نظر إلى الغراب وقال : ياله من طائر نبيل ، ليس لجماله من ندّ ، ولا لروعة الالوان فى ريشه من مثيل ، فقط لو أن له صوتا جميلا كصورته الفاتنة ، لصار بلا ريب ملكا على كل الطيور .

تاه الغراب بهذا المديح ، ولأجل أن يبينّ للثعلب أنه قادر على الغناء نعب نعبة عالية ، ومن فمه سقطت قطعة الجبن ، فأسرع الثعلب إليها يلقفها . وقال للغراب : أرى أن لك صوتا أيها السيد ، غير أنك فى حاجة إلى شيء من الفطنة " .

ب : نصّ الحكاية فى " العيون اليواقظ " :

١ - كان الغراب حط فوق شجره ... وجبنة فى فمه مدوّره
٢ - فشمها الثعلب من بعيد ... لما رآها كهلال العيد
٣ - وقال ياغراب يا ابن قيصر ... وجهك هذا أم ضياء القمر
٤ - كنت أظن أن فيك ريشا ... هذا حرير قد أرى منقوشا
٥ - وحرمة الودّ الذى من بيننا ... محبة فيك أتيت هاهنا
٦ - وها أنا أرجوك أن تغنّى ... عسى بك الهم يزول عني
٧ - لله ما أحلاك حين تنجلى ... صوتك أحلى من صياح البلبل
٨ - فانخدع الغراب من كلامه ... وجاء للخصم على مرامه
٩ - وقال بالبل ! بدون القيمه ... فسقطت من فمه الغنيمة
١٠ - قبضها الثعلب قبض الروح ... وقال : فى بطنى حلالاروحى
١١ - ثم رنا بعينه من فوقه ... رأى الغراب طارشا من حلق
١٢ - قال له ياسيد الغربان ... إنى برىّ ، ولأنت الجانى

١٣ - خذ بدل الجبنة منى مثلا   واحفظه عنى سندا متصلا
١٤ - من ملق الناس عليهم عاشا   وأكل الجبنة والجلاشا
١٥ - فاعتبر الغراب من ذى النوبه   وتاب ، لكن لات حين توبه

فى هذه الصياغة المنظومة كل العيوب التى أشرنا إليها من قبل ، فهى أكثر طولا من الأصل العربى المنثور ، وهو بدوره أطول من الحكاية ذاتها كما نجدها مترجمة إلى الانجليزية مثلا . فمنظومة محمد عثمان جلال من خمسة عشر بيتا ، وفيها تفاصيل لاتضفى مزيدا على المعنى ، ولا تقوى الإيحاء بالجو الخاص بين ثعلب وغراب ، كحديث الثعلب عن ودٍّ لم يكن ، وطلبه أن يغنى ليسليه ويزيل الهم عنه، وهذا تعليل ضعيف ، ويخالف الأصل الأكثر إقناعا ، إذ يرشح للملك ، كما ساقه الوزن والقافية إلى زيادات وتحريفات فى المعنى . ثم نصل إلى " الدرس المستفاد " فنجده عند جلال يتحدث عن النفاق والملق ، وقصده أن يذمهما بالطبع ، ولكن صياغته تكاد تحرص على الأخذ بهما ، إذ تجعلهما الطريق إلى العيش الرغيد :

من ملق الناس عليهم عاشا   وأكل الجبنة والجلاشا

وتأتى النصيحة (الصالحة) مضمرة ، كاستنتاج ، دون نص عليها ، إذا اعتبر الغراب ، أى اتعظ، وتاب عن تصديق المنافق ، وهذا المعنى كان هو الجدير أن يكون تحت الضوء بوضوح أقوى .

لقد ترجم خرافات إيسوب ، الكاتب البريطانى س . أ . هاندفورد ، وترجمته لهذه الحكاية تحت عنوان " درس للحمقى " أكثر التزاما للأصل ، وحرصا على المعنى المجرد للنصيحة (١) .

حكاية واحدة وأربعة مترجمين

قد تنير هذه المقارنة المحدودة فكرتنا عن أساليب أدبائنا ، ومدى تصرفهم فى الأصل ، وإن ظل الأمر احتمالا مادمنا لا نملك النص اليونانى (الأصل) الذى كتبه إيسوب . مع هذا سنحرص على الترتيب التاريخى ، وبذلك ستكون محاولة محمد عثمان جلال فى المقدمة ، تليها محاولة إبراهيم العرب، ثم الصياغة الإنجليزية لهاندفورد ، وأخيرا الصيغة النثرية التي قام بترجمتها عبد الفتاح الجمل دون أن يشير إلى الأصل الذى أخذ عنه .

١ - من " العيون اليواقظ " : " السرطان وابنه " (الحكاية التاسعة والسبعون بعد المائة)

١ - السرطان حيوان مائى   يمشى على الساحل بانحناء
٢ - ومـا أراه راح مستقيما   لكنْ رأيت ذوقه سليما
٣ - قابله أبوه وهو يعطف   فى مشيه ، قال وكم لاتعرف
٤ - ليتك لو سلكت مستقيما   قال له : لست كذا سقيما

١ - Fables of Aesop , tvanslat ed by .S . A. Hand Ford , P . 12 : A Lesson for Fools

وفيها ينهى الثعلب الحكاية بقوله للغراب ، بعد أن انقض على قطعة (اللحم) : لو أنك أضفت الفهم إلى ماتملك من مؤهلات ، ستكون ملكا مثاليا .

٥ – مثلك سيرى يا أبى فلا تلم ... قد استوى فى خلقتى أب وأم

٦ – لو استقمت كنت أستقيم ... وألفُ حجة لكم أقيم

٧ – وقد أرى ما قلته صحيحا ... لو استقمت كان ذا مليحا

٨ – لكنما الحكمة فى انعطافى ... فى مشيتى تدارك الألطاف

٩ – والشىء عن ناموسه لا يخرج ... وربما احتال امرؤ فيعرج

١٠ – وقد أرى أنى إذا استقمت ... لا عشت يوما لا ، ولا سلمت

١١ – ولم أزل عن الشواطى مبعدا ... أقتحم الخطب وأنظر العدا

١٢ – وإن يكن فيها قليل خير ... مابات معوجا عليها غيرى

١٣ – فارجع عن اللوم فما علىّ ذم ... ومن يشابه أبه فما ظلم

٢ – من " آداب العرب " : " السرطان " (العظة التاسعة والخمسون)

١ – مشى السرطان يوما باعوجاج ... فقلد شكل مشيته بنوه

٢ – فقال : علام تنحرفون ؟ قالوا : ... سبقت به ونحن مقلدوه

٣ – فخالف سيرك المعوجّ واعدل ... فإنا إن عدلت معدلوه

٤ – أما تدرى أبان كل فرع ... يجارى بالخطا من أدبوه

٥ – وينشأ ناشىء الفتيان منا ... على ما كان عوّده أبوه

٣ – من " Fables of Aesop " :

" Example is better than Precept "

وهى الحكاية رقم ١٣١ ، وهذا نصها :

EXAMPLE IS BETTER THAN
PRECEPT

A mother crab was telling her son not to walk side, ways or rub its sides against the wet rock. 'All right, mother, ' it replied ,' since you want to teachme , walk straight yourself. I'll watch you and copy you.'
I Fault/ finders ought to walk straight and live straight before they set about instructing others.

٤ – من " خرافات إيسوب " : " السرطان وأمه " جـ ١ ص ٤٨ ترجمة عبد الفتاح الجمل :

" قالت سرطانة عجوزة لابنها : لم تسير هكذا ياولدي ؟ عليك أن تسير مستقيما
أجاب الصغير : أرني يا أمي العزيزة كيف تسيرين ، أفعل مثلك . وحاولت الأم ، ولكن عبثا ، فأدركت كم كانت حمقاء إذا انتقدت ابنها " وبعد أن تنتهي الحكاية يجرد المترجم مغزاها في جملة هي الخلاصة ، تقول : " القدوة خير من النصيحة " .

ولنا هنا عدة ملاحظات :

١ ـ من الواضح الإسراف ، والإطالة ، والتكرار ، والرغبة في التفلسف ، في محاولة صاحب " العيون اليواقظ " .

٢ – ويتفق ابراهيم العرب مع صياغة عثمان جلال في المغزى ، أو الدرس الأخلاقي ، عن أثر الوراثة، وأن القدوة خير من الوصية وإصدار الأوامر ، ولكنه يتفوق عليه في الإيجاز ، وبساطة التركيب ، والقصد المباشر إلى الهدف المحدد .

٣ – ومن الواضح أن الصياغة النثرية التي قام بها عبد الفتاح الجمل مأخوذة عن ترجمة هاندفورد ، فهي تتبع خطواتها ، وإن لم يتضمن النص الانجليزي وصف الأم بالحمق ، ولا إدراكها لحماقتها .. إن السرطان الصغير (الابن) هو الذي يختتم الحوار ، ويحدد المغزى ، بعد أن يطلب من أمه أن تفعل ما تطالبه به ، ليكون نسخة أخرى منها ، فيقول : " ينبغي علي العيّابين أن يعدّلوا من سيرهم وحياتهم ، قبل أن يصدروا تعليماتهم إلى الآخرين " .

٤ – وحين أعود إلى ذاكرتي الخاصة ، التي لاتزال تحتفظ بشيء من المحفوظ القديم ، أذكر أنني كنت أحفظ أبيات إبراهيم العرب معدلة ، ومختصرة ، دون أن أعرف اسم ناظمها ، أو الذي قام بتعديلها ، وكانت كالآتي :

١ – مشى الطاوس يوما باختيال	فقلد شكل مشيته بنوه
٢ – فقال : علام تختالون ؟ قالوا	بدأت به ونحن مقلدوه
٣ – وينشأ ناشيء الفتيان منا	على ما كان عوّده أبوه

فهذا " التعديل " ينطوي على دقة حس ، في أنه يتجنب كلمة " السرطان " التي أصبحت مفزعة ، ولن تنفصل عن الإيحاء المؤلم حتى بعد أن يعرف الطفل أن السرطان هو مانطلق عليه " الكابوريا " ، أو " أبو جلمبو " ، ولعل " الاختيال " – الذي يناسب الطاوس ، أرق من " الاعوجاج " الذي يلاحظ في مشيه السرطان ، وهو يماثله في أنه " عيب " فطري ، ولكنه ليس منفرا مثله . ثم كان حذف بيتين ، الذي جعل حفظ ثلاثة أبيات في استطاعة طفل صغير . ولم يؤثر على " الخلاصة " أو الدرس الأخلاقي ، وإن كان التدرج – في النص المكتمل – أكثر منطقية .

ومهما يكن من أمر هذا التعديل ، فإننا لانجد بأساً فى محاولة القيام بمثله مع كثير من مأثورات القصص والخرافات القديمة ، لتناسب طفل هذا العصر .

ولعلنا أكثر اقتناعا بعد هذا التصرف الموجز على جهود محمد عثمان جلال فى موضوع قصص الأطفال ، أنه من جيل الرواد ، بطبيعة السبق الزمنى ، ولكنه مجرد رافد ، وليس مؤسسا للتيار الرئيسى ، لأنه لم يجاوز الترجمة إلى الابداع ، ولم يبذل جهدا خلاقا فى ترجماته ، يرفع من مستوى تشكيل الحكاية ، وفن صياغتها .

ثانيا : محمد الهَراوى

هو الحاج محمد بن حسين الهراوى ، ولد فى قرية هرية رزنة (القرية التى ولد بها الزعيم أحمد عرابى ، وهى قريبة من مدينة الزقازيق) ولد عام ١٨٨٥ وتوفى عام ١٩٣٩ م (١٣٠٢ - ١٣٥٨ هـ) ، وعمل بالمعارف ، ثم بدار الكتب تحت رياسة الشاعر حافظ إبراهيم [(١)] .

ولعل أشعار الهراوى من قصائد وقصص ومسرحيات (بعضها نثرى) للأطفال تضعه بين رواد هذا الفن بجدارة ، تثبت أنه كان شاغله الأساسى ، وهذه أسماء دواوينه تؤكد ذلك :

١- السمير الصغير
٢ - الطفل الجديد
٣ - أغانى الأطفال
٤ - مسرحيات الأطفال
٥ - سمير الأطفال
٦ - قصص الأطفال (وهو مخطوط لم ينشر)

هذه " القائمة " كما وردت فى " الأعلام " لخير الدين الزركلى ، وقد أعيد نشر هذه الكتيبات فى مجلد واحد ، مرتين ، بعناية عبد الوهاب يوسف عام ١٩٨٥ ، ثم بعناية أحمد سويلم عام ١٩٨٦ ، وقد

---

١ - ولعل فى هذه العلاقة الخاصة المباشرة بعض أسباب ماينسب إلى الهراوى من رفضه مبايعة شوقى بإمارة الشعر ، فى مهرجان أدباء العروبة عام ١٩٢٧ ، وقوله :

إن شوقى شاعر   كلنا نجله
غير أنا معشر   ليس يرضى ذله
وهى " جمهورية "   لا ترى محله

انظر كتاب عبد الوهاب يوسف " ديوان الهراوى للأطفال " ص ١٣ - ١٤ ولم يكن الهراوى ولا غيره فى زمانه يقاس إلى موهبة شوقى مقربته .

أعيد توزيع المنظومات حسب المواضيع كما تتراءى للكاتبين ، وإن يكن الشاعر أحمد سويلم أكثر التفاتا إلى الشكل الفنى . غير أن منظومات الهراوى تغلب عليها النصائح والتوجيهات ، ومن ثم يتحدد فيها جانب الابتداع بالصياغة المبسطة ، وهو ما أثبت الهراوى فيه مقدرته ، ولكنه لم يبتدع قصصا وحكايات تدل على غزارة التخيل ، وسعة الإطلاع ، والقدرة على التشكيل الفنى ، ولا شك أن تأليف " النشيد " أيسر بكثير من تأليف القصة أو الحكاية ، وهو أيضا أقل قيمة من الناحية الفنية ، وهذا ماجعلنا نعتبر هذا الشاعر رافدا من روافد التأصيل الفنى للحكاية ، أو القصة الموجهة إلى الطفل ، وليس رائدا من رواد هذا الفن ، فقد سبقه إبراهيم العرب ، وأحمد شوقى ، وكان لكليهما سبقه وافتنانه وألوانه الزاهية ، بعكس الهراوى المحدود القدرة على الابتكار .

وهذا نموذج نوازن فيه بين صياغتين ، أو تشكيلين ، لقصة واحدة ، خلاصتها أنه إذا اختلف اللصان فقدا الغنيمة ، وفاز بها من لم يبذل جهدا فى السعى إليها :

أ - من " العيون اليواقظ " الحكاية الأربعون ، بعنوان : " اللصان والحمار " :

١ - لصان يوما سرقا حمارا   وأخذاه فى الخلا نهارا
٢ - قال الكبير إن هذا الجحش لى   لأننى حصلته بحيلى
٣ - قال الصغير إننى سرقته   وفيه كل سارق سبقته
٤ - قال له بأى وجه قل لى   تأخذ جحشى ياقليل العقل
٥ - وبعد هذا أفضت المشاقة   بينهما طبعا إلى الملاكمة
٦ - وقابلا بعضهما بالبطش   فجاء ثالث مشى بالجحش
٧ - فانظر وقس فعلا على هذين   لدى القتال رب فتنتين
٨ - تراهما يضيعان الثمره   لغيرهم فى ساعة المشاجره

ب : من " سمير الأطفال " - نقلا عن كتاب أحمد سويلم ص ١٦٢ - الشقاق مجلبة للفشل (الثعلبان وفريستهما) :

١ - أنبأنا محدث   فيما روى من مثل
٢ - قال : رأيت ثعلبين   من وحوش الجبل
٣ - جاءا ، فجاءا يسعيا   نلالتماس المأكل

٤ - فأبصرا فريسة	تسربت من منزل
٥ - فانطلقا وراءها	وأنشبا في المقتل
٦ - فقال كل لأخيه :	" خلّ عنها فهي لي "
٧ - واقتتلا وخلفا	ها عرضة في السبل
٨ - فانقض صقر ومضى	بها إلى المقل
٩ - فانتبها فأبصرا	ها في السماك الأعزل
١٠ - فندما وانقلبا	إلى حديث العذّل
١١ - هيهات لا يجديهما	بعد ضياع الأمل
١٢ - " إن الشقاق دائما	مجلبة للفشل " .

لقد اشترك الشاعران في خطأ أساسي نجده في ختام الحكايتين ، والدرس أو العظة المستخلصة منهما . إن أطراف الحادثة في كل من القصتين :

السارقان ، والمسروق المتنازع عليه ، والانتهازي ، وهو بدوره سارق جديد . ومن هنا كان من الخطأ الفادح أن تكون الموعظة دعوة إلى الاتحاد ، لأن الاتحاد في هذه الحالة ، اتحاد لصوص في سبيل اقتناص ما ليس لهما بحق ، وظهور سارق ثالث لا يعني تصحيح الخطأ ، إذ لاتزال الجريمة قائمة ، فإذا كان محمد عثمان جلال يختم حكايته بأن " تنظر ونقيس " كيف أدى القتال بين فئتين إلى إفادة غيرهما ، وتضييع الثمرة ، ويختم محمد الهراوي موعظته بدعوتهما إلى تجنب الشقاق ؛ لأن الشقاق دائما مجلبة للفشل !! سنقول إن النصيحة صالحة ، ولكن القضية أو المقدمات فاسدة ، وكان ينبغي أن يكون الدرس هو إن اختلاف اللصوص يؤدي إلى اكتشاف الحقيقة ، أو استرداد الحق .

مع هذا نستطيع القول إن نظم الهراوي ، وتشكيله للحكاية أقرب إلى التوفيق من نظم جلال ، فمن ناحية الإيقاع نجد " مستفعلن " هي الأساس عندهما ، ولكنها عند الهراوي تتكرر في كل شطر مرتين ، وعند جلال ثلاث مرات . وأيضا : التزام الهراوي قافية موحدة ، في حين اختار جلال نظام التصريع . وقد اتخذ الهراوي من الحيوان " شخصيات " لقصته (ثعلبان ، وديك أو مايشبهه ، وصقر) ولا يوصف الثعلب بالسرقة ، ولا يطالب بتجنب افتراس الطيور المنزلية وكذلك الصقر ، فالحكم الأخلاقي هنا محكوم بالطباع الغريزية ، ولكن اللصوص من البشر (في حكاية جلال) يسوقون الموعظة إلى طريق مرفوض .

خصائص فن الهراوى

١ - بساطة التركيب ، وطرافته . وهذا الوصف يصدق على اختيار الألفاظ ، كما ينطبق على بنائه للحكاية ، وعلى تصويره للموقف .

وهاتان الحكايتان نموذج لهذه الخاصية التي تحتاج إلى رهافة الإحساس بالكلمة ، والقدرة على اختيار الحادثة ، وتبسيطها إلى أقصى حد ، لتناسب الطفل :

نزهة الكلاب

١ - أربعة كلاب	من خيرة الأصحاب
٢ - قد ألفوا جمعيه	تعمل بالسويه
٣- واقتسموا بالعدل	ما بينهم من شغل
٤ - فاتفق الجميع	وكلهم مطيع
٥ - أن يركبوا في عربة	يوم احتفال العقبة
٦ - يركب فيها اثنان	واثنان يسحبان
٧ - ومن يجرّ ذاهبا	يرجع فيها راكبا
٨ - وضحك الجمهور	وعمّ الحبور
٩ - فكان هذا المنظر	فيه السرور الأكبر (١)

فمع أن " عيد وفاء النيل " - الذى كانت تسير فيه سفينة الاحتفالات وتسمى " العقبة " ، وتعطل فيه الأعمال دفى القاهرة - قد توقف ، أو لم يعد لهذه السفينة ذكر ، فإن توضيح المناسبة ليس مشكلة (وإن كانت توجد للهراوى قصص كثيرة لم تعد مناسبة لتغيرّ الزمان وتطور المخترعات) المهم أن المغزى ، وهو تقسيم العمل ، واحترام التعهد بالمشاركة ، يصدر عن قيمة سليمة وهى (التعاون) فضلا عن اختيار الحيوانات وطرافة المشهد ، وسهولة الألفاظ ، ووضوح الإيقاع ، وبعد القافية عن التكلف .

---

١ - من الطريف أننى حفظت هذه القطعة فى المرحلة (الإلزاعية) فى مدرسة القرية ، ولكن معلمى قام بإبدال موقع البيتين الأخيرين ، ولعله الأوفق للمعنى ، ولختام الحكاية .

الكلب والحصان

١ - الكلب جاء مرة	إلى الحصان يمزح
٢ - فقام عند بابه	يطرق وينبح
٣ - فانتبه الحصان من	نوم وجاء يفتح
٤ - فوقف الكلب له	بذيله يلوّح
٥ - وقال " هو " فى وجهه	وما لعنه يمرح
٦ - قال له الحصان : " خذ	عندى كلام يفرح
٧ - فرجع الكلب له	وقال : " قل ما يشرح "
٨ - قال : " توت " فى أذنه	وعاد وهو يرمح !!

٢ - الاهتمام بالحوار الداخلى (المونولوج) الذى يتشكل فى قصة ، ذات " بطل " واحد هو المتكلم ، يعبر عن حركة أفكاره وتصوراته ، كما نجد فى هاتين القطعتين :

نشيد الفلاح

١ - أنا الفتى الفلاح	فى صنعتى الفلاح
٢ - ولم أكن بالجاهل	والزرع علم العامل
٣ - مثل اليراع فأسى	والحقل مثل الطّرس
٤ - والماء فى القناة	مداد مزروعاتى
٥ - والشجر المسطور	كتابى المنشور
٦ - فليدر قومى من أنا	أنا لهم رأس الغنى
٧ - أرضى وفأسى ويدى	هن حياة البلد

إن المتكلم فى القصة طفل ، أو فتى واحد ، ولكنه - فى الحقيقة - يجرى حوارا داخليا ، مع الفتى الذى يتعلم ، إنه يقول له إن الزراعة علم أيضا ، ويصنع من أدوات الفلاح ومجال نشاطه صورة تقابل مالدى الكاتب من أدوات ومجال نشاط . وهنا يتفوق الفلاح لأنه يقدم " الحياة " لبلده . (١)

---

١ - لم تكن بعض هذه الحواريات موفقة (لعله لأسباب لم يتوقعها الشاعر) مثل " الطفلة ودميتها " ، ففيها إيجابيات جميلة ، لكنها تحدثها عن " تفاحة مقشرة " ، و" دجاجة محمرة " !! وتريد أن تلبسها " برقعا وحبره " ، وهذا كله مما تجاوزه الزمن .

٣ - الاهتمام بالصور الوصفية ، التى ترسم مشهدا فى تكوينه يحكى قصة . يدخل فى هذه الصور المخترعات ، وقد نظم الهراوى أناشيد عن السيارة ، والقطار ، والترام ، والدراجة ، والمسرة ، والآلة الكاتبة ، وآلة التصوير .. إلخ ولكن المشكلة فى هذا النوع من الصور الوصفية أنه لم يعد مما يمكن وصفه " بالمخترعات " فهى - الآن - أدوات مألوفة ، معروفة ، مستخدمة فى المدن والقرى على السواء ، وغدا سيكون الحاسب الآلى ، والمركبة الفضائية ، مما يمكن اعتباره من مخترعات زماننا ، من الآلات المعروفة أو التى لا تثير الدهشة .

أما الصور الوصفية (الإنسانية) فإنها أصلح للبقاء ، وأقرب إلى الشكل القصصى ، وإن احتاجت بعض " التنقية " لمفردات لم تعد تستخدم ، ولم نعد نشعر بإنها لا بديل لها ، كما نجد فى هذه المقطوعة :

فاطمة فى المطبخ

١ - فاطمة ذات الحلى والحلل ... طاهية تضرب فى البيت المثل
٢ - قد لبست مبدعة بيضاء ... وشرعت تهيِّئ الغذاء
٣ - تطهو البقول وتسوِّى الأرزا ... وتطبخ الدجاج والإوزا
٤ - ترتب الأطباق والأكوابا ... لتضع الطعام والشرابا
٥ - فاطمة فى بيتها تدبر ... ولم تكن عن درسها تقصِّر
٦ - خير فتاة تحسن الأمورا ... من تجمع التعليم والتدبيرا

٤ - وقد حاول الهراوى أن يطور فى الشكل الفنى لقصص الأطفال ، ولعله كان يتطلع إلى ماكتبه شوقى عن الحيوانات فى سفينة نوح ، وكيف صور عددا منها ، فى حكايات منفصلة متصلة ، وقد قدم الهراوى عددا من هذا النمط فى مجالات مختلفة . فكتب قصص الأنبياء ، من خلق آدم ، وخروجه مع حواء من الجنة ، إلى صراع هابيل وقابيل ، ثم قصة نوح ، وإبراهيم ، وسليمان ، ويوسف ، وموسى ، وعيسى ، وأهل الكهف ، ويختم رحلته بسيرة محمد (على الأنبياء جميعا السلام) وهو يختار من حياة كل منهم ما يميز معجزته ، أو رسالته ، أو مواقفه مع قومه .

ومن هذا النمط أيضا ماكتبه عن حروف الهجاء (من الألف إلى الياء) فقد نظم وصفا لها حين

ينطق بعضها الحيوان ، والطفل ، ثم يقدم كلمات توضح طبيعة الحرف وطريقة نطقة ... إلخ .

كتب الهراوى عددا من التمثيليات ، بعضها نظم ، وبعضها نثر ، أو مزيج من النظم والنثر ، كما جعل الحوار فى بعضها مزيجا من اللغة العربية واللهجة العامية ، وقد نشر الشاعر أحمد سويلم هذه النصوص (المسرحية) فى القسم الأخير من كتابة " محمد الهراوى شاعر الأطفال " ، وهى ثلاث مسرحيات : الأولى : " الذئب والغنم " وهى منظومة من فصل واحد ، والثانية : " حلم الطفل ليلة العيد" وهى نثرية من فصلين ، والثالثة " عواطف البنين " وهى نثرية من فصل واحد .

* * * * * * * * * * * * * *

* * * * * * *

* * *

الفصل السابع

كتاب آداب العرب

(١)

ألف هذا الكتاب إبراهيم بك العرب ، وقد قررت نظارة المعارف العمومية طبع الكتاب على نفقتها ، وتدريسه فى المدارس الإبتدائية بنين وبنات ، وفى مدارس المعلمات السنية ، ومدارس معلمى الكتاتيب . كان هذا . كما جاء على الغلاف " طبعة المطبعة الاميرية بمصر " عام ١٩١١ م، وهذا النص "الوزارى " يعطى مؤشرا عن تعدد مستويات القصص ، التى تبدأ من المدرسة الإبتدائية " على النظام القديم وتوازى المرحلة مابين ١٠ إلى ١٤ سنة " ثم مدارس المعلمات التى تعقبها أو تتداخل معها ، وكذلك معلمو الكتاتيب الذين يدرسون وفق نظام يشبه نظام مدرسة المعلمين فيما بعد .

أما أهداف إبراهيم العرب من تأليف كتابه ، فقد ذكرها فى مقدمته ، إذ قال : " أما بعد ، فهذا كتاب خدمت به نابتة الوطن المحبوب وأجريت فيه الأمثال والحكم المأثورة ، ليأخذوا منها مايربى نفوسهم ، ويقوّم أخلاقهم ، ويطبعها على أصوب آراء المتقدمين . وقد التزمت أن أجعل مواعظ كتابى أقاصيص قريبة التناول ، واضحة المعنى ، سهلة النظم يقرؤونها بلا ملل ، وينتهون منها إلى تلك الكلم الجوامع ، كأنها نهاياتٌ طبيعية لتلك المواضيع العذبة المشرب .

على أننى جاريت السابقين من كتاب العرب وأدباء الغرب ، فجعلت حكم تلك العظات دائرة على ألسنة بعض الحيوانات المعروفة ، ليكون الإخبار بذلك أفكه ، والمواعظ أبلغ فى ضرب الأمثال ، وسرد الحكم " .

وهذه الأسطر - على إيجازها - تكشف عن مصادر المعرفة لدى المؤلف والغاية التي توخى تحقيقها بتأليف كتابه ، وأسلوبه فى نظم الأقاصيص ، وما فى هذا الأسلوب من نضج ، وما يعانى من قصور :

١ - فقد وضع أقاصيصه - غالبا وليس دائما - على ألسنة الحيوان والطير ، ويذكر سبب تفضيلة لهذا الأسلوب ، ويذكر أيضا أنه مسبوق بأدباء من العرب ، (ويقصد كليلة ودمنة ، والصادح والباغم ، وثعلة وعفراء وما يشبهها من قصص الحيوان) ومسبوق أيضا بأدباء من الغرب .

وقد كان محمد عثمان جلال قد عرب مائتى حكاية من حكايات الشاعر الفرنسى لافونتين ، وهى بدورها مستخلصة من حكايات إيسوب ، وقد نظمها محمد عثمان جلال ونشرها بعنوان : " العيون اليواقظ ، فى الأمثال والمواعظ " ، وتوفى جلال عام ١٨٩٨ ، كما عرفنا .

٢ - وكما أن الهدف الوعظى منصوص عليه فى مقدمة الكتاب ، فإنه عنوان لكل أقصوصة ، فالكتاب

يتضمن تسعا وتسعين عظة . وليس الأمر هنا أمر عنوان ، لأن هذا العنوان هو الذى شكل المادة القصصية ، وكما سنرى فى النماذج ، سنجد المؤلف ينص على الدرس المفاد ، والعظة المستخلصة أيضا ، ولايترك لخيال القارىء أو فكره أن يبحث عن المعنى او المغزى ، وبهذا يحدد موقف المتلقى فى أنه يستقبل المعنى إستقبالا سلبيا ، تقريرياً ، ويصادر فكره وخياله فلا يجتهد فى اكتشاف معنى آخر غير المنصوص عليه ، أو يتفرع منه أو يرفده ويقويّة .

٣ - وقد نص على أن هدفه من أقاصيصه تربية النفوس ، وتقويم الأخلاق بحيث " يطبعها على أصوب آراء المتقدمين " . وقد تعنى هذه العبارة حرص المؤلف على أن يستمد المبادىء الإسلامية ، والقيم العربية فى أقاصيصة ، فهى " أصوب آراء المتقدمين " وقد تحقق هذا القصد كثيراً ، ولكن قدرا ليس بالقليل من مأثور الأمثال والمعتقدات الشعبية ، قد تسلل إلى حكاياته ، بما فى هذه الأمثال والمعتقدات من تناقض أحيانا ، ونزعة غير سليمة ، أو غير مسلمة فى أحيان أخرى .

٤ - والمؤلف يوجه كتابه إلى نابتة الوطن ، أى الناشئة ، أو الفتيان والفتيات ، ولهذا جعل أقاصيصة - فيما يظن - قريبة التناول ، واضحة المعنى ، سهلة النظم . وهذه السمات لم تكن متحققة دائماً ، ولعل للمؤلف بعض العذر ، فلم تكن أمامه تجربة رائدة . فى اللغة العربية ، ولأهداف تعليمية ، تقصد إلى تلاميذ فى مثل أعمار الذين توجه إليهم بأقاصيصة . فجاءت تلك الأقاصيص مجسدة لما تمناه فى حالات قليلة ، ولكنها كثيراً ما تفلت من يده فتضطرب دلالاتها ، أو تنفصم العلاقة بين الأسباب والنتائج ، أو تتسلل إليها تجربة المؤلف الشخصية فتفسد الرؤية الموضوعية أو تغلب عليها ثقافة المؤلف (العربية القديمة) فيضرب أمثالا ، ويستخدم استعارات وكنايات ، ويصوغ جملا أو مفردات ، يحتاج إدراكها إلى ثقافة عربية أعلى مستوى من " النابتة " الذين ألف من أجلهم كتابه .

كتاب " آداب العرب " إذا ، له دلالته التاريخية والفنية على تطور فن القصة الشعرية (أو المنظومة) للأطفال ، ومن خلال عرض بعض نماذجه ، ومناقشتها ، يمكن أن نحدد خصائص هذا الفن عند إبراهيم العرب ، ونقترب من اكتشاف الشكل الفنى الصحيح لأقاصيص الأطفال .

أولا : الشكل الفنى

١ - قدم إبراهيم العرب دروسه الأخلاقية (أو عظاته كما يسميها) فى تسع وتسعين قطعة ، موزونة كلها حسب أوزان بحور الشعر العربى ، وحسب تقاليده فى نظام القافية . وقد تنقل بين أوزان البحور ، ولم يلتزم ببحر واحد فى كل الحالات ، ولكنه كان يلتزم بنظام البحر (كاملا أو مجزوءا) فى كل قطعة على حدة . فإذا نظم على البحر الطويل ، أكمل قصيدته على نفس البحر ، وإذا نظم على وزن الوافر جاءت القصيدة كلها من الوافر .. وهكذا .

أما بالنسبة للقافية ، فإنه استخدم طريقتين فقط من طرق تنويع القوافى فى الشعر العربى ،

والطريقة الأولى هى التى تلتزم فيها القصيدة قافية واحدة تتكرر فى أواخر الأبيات ، مثلما نشاهد فى قصيدة " السمكة الطيارة " ، فقد التزم الناظم حرف الميم ، ولم يصرع فى مطلع القصيدة على ماجرى عليه أكثر الشعراء قديماً (وحديثا من أصحاب الشعر العمودى) والتصريع هو أن يراعى الشاعر القافية فى الشطر الأول ، كما هى مراعاة فى الشطر الثانى ، وهو مستحب فى البيت الأول فقط "[1] لتأكيد النغم واستقرار صوت القافية . أما الطريقة الثانية التى لجأ إليها إبراهيم العرب فى قافية قصصه المنظومة فهى الأخذ بطريقة المزدوج ، وفيه تتغير القافية مع كل بيت ، فتكون جميع أبيات القصيدة مصرعة ، فقافية الشطر الأول هى نفس قافية الشطر الثانى . وهما تختلفان معا عن قافيتى البيت الثانى ، ثم الثالث ، وهكذا ، كما نجد فى قصيدة " تهذيب الأسد " .[2]

ونحن نعرف أن الإيقاع السريع ، الذى تساعد عليه المقاطع الصغيرة ، والبحور قليلة التفاعيل ، والمجزوءة ، أيسر أداء للطفل ، وأكثر تطويعاً للألحان ، ومناسبة لمصاحبة الحركات الإيقاعية الجماعية ، من جانب ، وهى أدل على الحركة ، وأدعى لتفاعل الطفل مع مايلقيه من نظم من جانب آخر ، بعكس البحور ذات التفاعيل الطويلة ، فإنها - وإن ساعدت فى تعميق المعانى ، والإحاطة بالصفات المتداخلة ، والمشاعر والأحاسيس المركبة - تؤدى إلى إبطاء الحركة ، وإلى حالة من الإنفصال بين الطفل ، والنشيد أو القصة التى يلقيها .

ولنوازن بين العظة الثامنة [الببغاء] ومطلعها :

فـر مـن أسـره إلى بستـان   ببغـــا كـــان زينـــة للجنان

وهى من بحر الخفيف ووزنه :

فاعـــلاتـــن مستـفعلن فاعلاتن   فاعلاتن مســـتفعلن فاعـــلاتن

والعظة التاسعة والثلاثون [القبرة والقمرية] ومطلعها :

قـــــــد جـــــاورت قبـــرة   إحـــدى شـــــوادى القمرى

---

١ - وأمثلة التصريع نجدها فى مطالع القصائد ، مثل مطلع قصيدة أبى فراس المشهورة :

آراك عـصىّ الـدمـع شيمـتـك الصـبر   أمـــا للهوى نهـــى عليـك ولا أمـــر

ومطلع قصيدة شوقى فى مدح الرسول :

ولـــد الهـــدى فـــالكـــائنـــات ضيـــاء   وفـــم الزمـــان تبـــســم وثـنـــاء

والذوق العربى يستهجن أن تكون القصيدة كلها مصرعة ، أو أن يسرف الشاعر فى تكرار التصريع ، ويتسامحون أن يحدث هذا إذا أطال القصيدة ، فكأنما يبدأ قصيدة جديدة .

٢ - وهى العظة الثالثة والثلاثون ، وتبدأ وتستمر على النظام المزدوج :

قـــد رزق الـــلـــه مـــلـــيـــك الأســـد   شـــبـــلا بـــه رجـــىّ تمـــام الـــســـعـــد

فـــجـــمـــع الجـــمـــوع كـــى يـــنـــتـــخـــبـــا   مـــن بـــيـــنـــهـــا لـــلـــشـــبـــلـــه مـــؤدبـــا

وقـــال أبـــغـــى يـــا ذوى الألـــبـــاب   أن يـــنـــشـــأ الـــشـــبـــل عـــلـــى الآداب

وهى من مجزوء الرجز ووزنه :

مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن

إننا لابد سنشعر بأن النموذج الثانى أيسر أداء على اللسان ، وأكثر مناسبة للحركات والألحان ، وأن معلم التربية الرياضية ، ومعلم الموسيقى يستطيعان مؤازرة معلم اللغة العربية ، وتقديم عمل جماعى له طابع جمالى شامل ، وفيه تدفق وحيوية ، أكثر مما يستطيعان بالنسبة للنموذج الأول .

٢ - وكما تنوعت القصص من حيث الوزن وطريقة التقفية ، فكذلك اختلفت أو تفاوتت فى عدد أبياتها ، وقد يتراوح مابين ستة أبيات [السمكة الطيارة] وسبعة وأربعين بيتا [تهذيب الأسد] وهذا يعنى أن الناظم كان يحاول استيفاء درسه الأخلاقى دون أن يضع على قدرته النظمية قيودا من ناحية الحجم أو الإمتداد ، وهنا لنا ملاحظتان :

" أ " أن أكثر القصص جاءت . فى عدد أبياتها . دون العشرين ، وأنها بهذا تبدو مناسبة من ناحية الطول .

" ب " وأن القطع المركزة القصيرة والمتوسطة كانت أكثر توفيقا . فى حدود ما ترغب فى أدائه من المعنى . من القطع الطويلة ، التى تغرق فى أوصاف لا حاجة إليها ، أو يزدوج فيها الحدث ، أو تستأنف فيها موعظة جديدة ، لم تكن الموعظة الأولى بحاجة إليها .

يمكن أن نقف عند المثالين السابقين لنرى احتمالات العلاقة بين امتداد الحجم فى القصة ، ومدى إحكامه ، وإتقان حبكته ، وتركيز معناه ، ووضوح هذا المعنى

السمكة الطيارة

١ - من السمك الطيار واحدة شكت	إلى الأم ماتخشاه وهى تعوم
٢ - إذا ماسمت فى الجو فالنسر حائم	وإن هى غاصت فالوحوش تحوم
٣ - فكيف توقى نفسها شر ميتة	وفى وجهها فى الحالتين خصوم ؟
٤ - فقالت لها الأم الرحيمة : يا ابنتى	إذا شئت ألا تعتريك هموم
٥ - فلا تعتلى فى الجو ، فالجو غائل	ولا تسفلى فى البحر فهو هضوم
٦ - عليك بأوساط الأمور فإنها	طريق إلى نهج الصواب قويم

لقد أراد الشاعر أن يقر الحكمة القائلة " خير الأمور أوسطها " فاستدعى " شخصية " السمك الطائر . ونتوقف - مؤقتا - عن مناقشة صلاحية هذا النوع من السمك لإقناعنا بأن الأخذ بالوسطية خير

من الجنرح أو التطرف أو المبالغة ، ويهمنا الآن أنه تخيل سمكة صغيرة (لابد أنها صغيرة ، فهذا مفهوم من توجهها إلى أمها فى طلب النصيحة ، مما يعنى أنها لا تملك الخبرة ولا التجربة التى تقيس عليها) وهذه السمكة التى تجمع بين حياتى الجو والبحر تشكو وجود أعداء فيهما ، فكان الدرس الأخلاقى الذى قدمته الأم فى صيغة " حكمة " مستخلصة من التجربة ، وهى هنا تجربة السمكة الأم :

عليـــك بأوســـاط الأمـــور فإنـــها طـــريق إلى نهـــج الصواب قويم

هنا نجد الشاعر يختار عنوان قصته نوعاً طريفا من الحيوان ، ثم يدخل إلى موضوع القصة دون مقدمات ، ولكنه يتولى بنفسه طرح مشكلات السمكة ، ويتحدث نيابة عنها ، ولو تركها تتوجه بالسؤال إلى أمها لكان أكثر توفيقاً ، وتحقيقاً للتوازن ، لأن السمكة الأم أجابت وقالت : " يا إبنتى " ، وهذا يتضمن إضمار سؤال لم تظهر صيغته وإن تقرر معناه .

والمعروف فى القصص على لسان الحيوان والطير أن الشاعر يخط طريقه فى موقع وسط بين طبائع مايستخدم من حيوان أو طير أو حشرات ، كرموز ، وطبائع البشر (وهم المقصودون فى الأساس) وإعمال هذا المبدأ هو الذى إنحرف بجواب الأم عن التطابق الدقيق مع سؤال إبنتها الصغيرة ، ذلك السؤال الذى تولى راوية القصة الإخبار عنه . فالسمكة الإبنة تخشى الموت : " فكيف توقى نفسها شر ميتة " ؟ ولكن، لأنه لا مهرب من الموت ، ولا سبيل إلى توقى " شر ميتة " لأى كائن من المخلوقات ، إذ لا يملك أحد أن يحدد طريقة موته ، ولأن السمك الطيار الذى اختاره الشاعر ليس أطول الأسماك عمراً ولا أبعدها عن الأخطار ، فإن جواب الأم " أو نصيحتها " لم تتجه إلى توقى الموت ، بل إلى ضبط السلوك حتى تنجو السمكة الصغيرة " أو الناشئة من التلاميذ " من الهموم ، ولهذا تحدثت الأم عن نتيجة التزام «أوساط الأمور» فهى الطريق القويم إلى الصواب ، والكفيلة بتجنب الهموم ... مع أن مخاوف السمكة الصغيرة كانت من أعداء يتربصون بحياتها ، وليست بسبب الهموم !!

فى ستة أبيات تم إقرار المبدأ وتحديد الدرس ، من خلال سؤال " مفهوم " مفترض وإجابة واضحة محددة وهذا بعكس ما نشاهد فى القصة الأخرى بعنوان " تهذيب الأسد " وهى من سبعة وأربعين بيتاً . كما أشرنا . ولانجد ضرورة لإثبات نصها ، وهى تبدأ بتحديد الموضوع :

١ - قـد رزق الـلـه مـلـيـك الأسـد شـبـلا بـه رجـا تـمام الـسـعـد
٢ - فـجـمـع الجـمـوع كـى يـنـتـخـبـا مـن بـيـنـهـا لـلـشـبـل مـؤدبـا
٣ - وقـال أبـغـى يـا ذوى الألـبـاب أن يـنـشـأ الـشـبـل عـلـى الآداب
٤ - فـيـنـتـقـد الأمـور والأحـوالا ويـعـرف الحـروب والـنـزالا

هذه الإفتتاحية من أربعة أبيات قامت بتحديد الموضوع " أو المطلوب " وأطراف القضية " الأسد والشبل والبحث عن مؤدب للشبل " وقد وقع اختيار الأسد على " الكلب " ليقوم بهذا العمل ، ولكن

الشاعر بدلا من أن يختصر المسافات والتفريعات التى لا تدخل فى صميم المبدأ أو الدرس الأخلاقى فيجعل الأسد يقع اختياره على الكلب مباشرة ، أو يجعل الكلب يتقدم إلى الأسد ويشرح خطته ف تربية الشبل ، فيعجب بها الأسد ومن ثم يفضله ، نجد أن الشاعر يضيف أربعة عشر بيتاً (من رقم إلى رقم ١٨) يصور فيها صراعا فى الآراء بين النمر ، والدب ، والثعلب ، والكلب . وهذا المشهد الطو ، بالرغم من أنه مرتب منطقياً على ما بدأ به الأسد من جمع الجموع بقصد انتخاب مؤدب لولده ، وير أنه يكشف عن وجود صراعات بين أفراد الحاشية الملكية ، ورغبة فى التقرب إلى الملك ، وربما السيط على ولى عهده من خلال الإشراف على تربيته ، فإنه – وإن اعطى مسحة واقعية لما يمكن أن يجرى ب رجال الملك فى مكان الصراع على النفوذ – ليس ضروريا لتحديد الدرس وإقرار المبدأ ، فقد استمع الأ إلى المتحاورين حتى انتهوا :

١٩ – وامتدح المليك رأى الكلب	وقال : أنت لابنى المربى
٢٠ – فصار بالشبل من الغداة	يضرب فى الربوة والفلاة
٢١ – وقال قد رمت لك السياحة	فى الكون حتى تعرف اصطلاحه
٢٢ – وكلما طاف به مكانا	أراه حال القوم عيانا
٢٣ – فعرف الخائف والمخيفا	وعادم العفة والعفيفا
٢٤ – وكيف يأكل الدجاج الثعلب	وكيف صار فى يديه الأرنب

ويمضى المربى الأمين ليكشف عن مواطن الخلل فى المجتمع ، وفى علاقة الحاكم بالمحكوم

٢٧ – والقرد بالتمليق " بين الناس "	يعيش فى عزة وفى إيناس
٢٨ – والثور يمضى عمره فى تعب	وغيره فى لذة وطرب

ويستمر المربى فى تنمية وعي ولى العهد " الحاكم القادم " عبر المشاهدة ، بحيث يكتشف بنف التناقضات والانحرافات، فيعجب ويدهش ، ويسأل مربيه بإحترام واجب : هل يعلم مليكنا بكل مايج فى دولته من مظالم ؟ فيكون رد الكلب غاية فى الكياسة والسياسة ، إنه لا يريد أن ينسب الظلم إ الملك ، لأن هذا قد يعصف به ، كما أنه سيغضب ولى عهده ، وقد يقضى على الأمل فى تغيير سيا ولى العهد ، لهذا يكون الأكثر أمناً وفائدة من الناحية العملية أن تصور المشكلة على أنها " أز مستشارين " ، و" إنحرافات حاشية ومستوزرين " ، ويأتى هذا التصور من خلال إيماءة ذكية تشير إ أن الذى أعطى هؤلاء جميعا فرصة الفساد والتجبر أن الملك قد عزل نفسه فى قصره ، وجعل بينه و رعيته حجاباً : فحين يكون سؤال الشبل : هل يعلم مليكنا بكل ما يجرى فى دولته من مظالم ؟ يك جواب المؤدب :

٣٣ - قال له الكلب : وكيف يدرى	والغش فاش في ولاة الأمر
٣٤ - أما ترى المليك في حجاب	بقصره مغلق الأبواب
٣٥ - يحجب عنه البائس الفقير	ومنه يدنو الموسر الكبير

إن هذا البيت الأخير > أو الذى قبله يصلح ختاما جيداً للقصة ، يقبله تركيبها ، ويربط بدايتها بنهايتها ، ويحدد المبدأ أو الدرس الأخلاقى ، إذ تحدد علة المملكة وسبب كل إنحراف فيها وهو عبث الأتباع ، واحتجاب الحاكم وراء أسوار قصره ، ولقاؤه بأهل المصلحة ، وليس بأصحاب الحاجات ، وبهذه النهاية أيضا يكون المربى قد قام بأداء أمانة التربية ، واستخدم منهجاً متطوراً فى توجيه السلوك ، وهو المشاهدة ، والمراقبة ، والسؤال ، والاستنتاج ، وربط المقدمات بالنتائج ، وتقويم ما انتهى إليه الدرس فبهذا تكون قصة " تهذيب الأسد " قد اكتملت ، ولكن الشاعر تخدعه قدرته على النظم ، ورغبته فى الاستطراد ، ويستدرجه عنصر التسلسل فى " الحكاية " ، فيرتب على ما كان أموراً ستكون ، ولا بأس بأن تكون قصص الأطفال ، [وبخاصة التي تكتب للمراهقين ومن يقاربهم فى العمر] ذات أحداث مركبة، أو مترتب بعضها على بعض ، ولكن القصة المنظومة - بصفة خاصة - من الخير لأثرها فى النفس أن تكون مركزة ، وأن تتجمع حول هدف واحد ، محدد .

أما إبراهيم العرب فقد أضاف إثنى عشر بيتاً ، صورت حادثة جديدة ، ورتبت عليها درساً مختلفاً . فقد استوعب الشبل الدرس ، ثم حدث أن تعرض نمر للكلب ، وحاول قتله ، ولم يهتم بأنه مربى ولى العهد ، فتصدى له الشبل وقتله . وهنا فرح الكلب ، وأحس أن العدالة هى التى تحكم ، وأن القصاص ينزل بالجانى وإن كان وزيراً [النمر] وأن العرق دساس ، فهذا الشبل من ذاك الأسد ، ولهذا يقول الكلب لتلميذه الشبل :

٤٦ - وإنما آباؤك الأسود	والشيء نحو أصله يعود
٤٧ - وكل شيء لاحق بجوهره	أصغره متصل بأكبره

ونحن لا نستطيع أن نقلل من أهمية هذه القصة من ناحية الموضوع ، والصياغة ، فهى قصة بارعة، فى بنائها وهدفها ، ولكن هذه الزيادة الاستطرادية فى البداية ، وهذا الامتداد المصطنع فى الختام جعلها بطيئة ، وقد تقترب من الملل ، كما جعل المغزى مرحلياً ، مزدوجاً ، لا يستقر ولا يتحدد فى ذهن القارىء الطفل ، لأن كلا من المعنيين سيزاحم الآخر ، ويلقى بظلاله عليه .. فكان لابد من إقرار حكمة واحدة : أن عزلة الحاكم عن شعبه أس الفساد ، أو أن العرق دساس وأن الأسد لن يكون إلا أسداً !!

٣ - لقد طرحنا أهم قضايا الشكل الفنى من خلال وقفتنا - على شيء من التفصيل - مع

المثالين السابقين ، فتعرفنا على استخدام المؤلف للبحر الشعرى ونظام التقفية فى قصصه ، ثم امتداد الشكل ، وطريقة الدخول إلى الموضوع ، والتدرج فى تنمية الحكاية ، ثم بلوغ مايسمى فى فن القصة القصيرة " لحظة التنوير "[1] أو العقدة ، وهى قمة الحدث ، أو خلاصته ، التى تتصل بجميع خيوط النسيج فى القصة .

إن إضطراب الشكل الفنى ، المتمثل فى حالة انفصام السبب عن النتيجة ، أو إزدواج الدلالة ، أو المغزى ، هو مايهدد القصة التى تصنع للطفل ، وبخاصة فى المراحل العمرية المبكرة ، هذا فضلا عن أن اللجوء إلى النظم يفرض التمسك بوحدة المغزى ، وقوة الإلتحام بين أجزاء الحادثة ، والربط بين السبب والنتيجة .

ونقدم هنا نموذجا واحداً نجد فيه هذه السلبيات بدرجة ما :

الغراب والبلبل

١ - سكن الغراب وبلبل	داراً بها حلت الإقامه
٢ - وكلاهما قد ضمه	قفص الحفاوة والكرامه
٣ - للبلبل التغريد ما	أحلى على النفس انسجامه
٤ - يشدو ويلعب بالقلو	ب وبالنهى لعب المدامه
٥ - ألهى بنغمة صوته	أصحابه ، فنسوا طعامه
٦ - فأماته جوع غدا	معه الغرام هو الغرامه
٧ - وقضى قتيل حياته	وبصوته حرم السلامه
٨ - أما الغراب فإن يجع	قامت لصيحته القيامه
٩ - فلذاك ما من لحظة	إلا ومأكله أمامه
١٠ - هذا قبيح نعيقه	فى الدار بلغه مرامه
١١ - والبلبل الشادى لحسـ	ن نشيده لاقى حمامه
١٢ - سبحان من قسم الحظو	ظ فلا عتاب ولا ملامه

فهذه القصة جميلة . من الوجهة الفنية الخالصة ، ولكن ، لأنها صنعت بهدف التربية وتوجيه السلوك وترسيخ الأخلاق والقيم ، سنجدها تنطوى على أخطار وتحريفات تقوم على المغالطة ، التى سببها غياب العلاقة المنطقية بين السبب والنتيجة . وحتى لو بدأنا القصة من ختامها ، أو عظتها ، أو درسها

---

١ - لحظة التنوير أو نقطة التنوير من مصطلحات فن القصة القصيرة ، وهى تمثل ختام القصة ، أو الفقرة التى يتجمع عندها النسيج القصصى ، ويكتسب معناه النهائى .

الأخلاقى ، فسنجد أن التسليم بقدر الله سبحانه وتعالى واجب ، والإيمان بقسمته للحظوظ وتقدير الأرزاق حق ، ولكن " الحكاية " التى اختارها الشاعر ليصل منها إلى إقرار هذا المعنى لا تؤدى إليه بالصلابة الواجبة .

أ – فهناك أولا البلبل الذى يرسل النغمات العذبة .

ب – وهناك ثانيا الغراب ذو النعيق الكريه .

ج – البلبل مات جوعا ، ولكن لماذا ؟ إن الشاعر يذكر سببين ، وليس سببا واحداً : " ١ " لقد ألهى أصحابه بجمال صوته فنسوا إطعامه " ٢ " واستولى عليه الحياء فلم يطلب طعاماً حتى مات جوعاً

د – الغراب يحصل على طعامه قبل موعده ، لأن صوته القبيح لا يرغب أحد فى الاستماع إليه.

هـ – فى تقرير النتيجة جعل الشاعر أن جمال صوت البلبل سبب موته .

و – كما جعل قبح صوت الغراب سبب حصوله على طعامه .

وهكذا توجد في سياق القصة أكثر من ثغرة ، وصحيح أننا لا نعرف على التحديد المرحلة العمرية التى نظم لها إبراهيم العرب هذه القصة ، ومع هذا يحتمل أن طفلا يسأل : إذا كان صوت الغراب على هذا القدر من القبح لماذا يحتفظ به أهل الدار ؟

وإذا كان السؤال المتبادر الذى يصيب مضمون القصة فى الصميم هو : هل يعنى هذا أن أداء العمل بطريقة جيدة يؤدى بصاحبه إلى الضرر ويحرمه حقه ، فى حين أن القبح والتخويف يؤدى إلى المنفعة والكسب ؟ ، ولا نستبعد أن يوجد طفل أكثر ذكاء ونفاذاً فى المعاني الدقيقة ، فيقول : العمل الجيد شغل الناس عن الإهتمام بصانعه ، ولكن حصوله على الطعام حق له ، لماذا لم يطلبه ؟ وكيف ظل يغرد ويشدو حتى شارف الموت ؟ أما كان له من جوعه سبب يحمله على الصمت ، فيدفع بأهل الدار إلى التساؤل عن سر صمته ، ومن ثم يقدمون له الطعام ؟

· كان لابد إذا من ذكر مسوغ [تبرير] لوجود الغراب فى الدار ، واحتمال صوته المنفر ، ثم الاكتفاء ببلوغ البلبل حد الجوع والإرهاق الذى يعجزه عن الغناء ، مما يثير تساؤل أهل الدار ، واستدراكهم لخطئهم ، وهنا سيختلف المغزى أو الدرس . بالطبع . ولن يكون عن قسمة الحظوظ ، وإرادة المقادير ، بل سيكون عن غفلة الإنسان عن حق الغير إذا وجد مايسره ، وإحساسه بهذا الحق إذا صدم بما يوقظ غفلته .

٤ – وأخيرا تأتى اللغة ، وهى عنصر هام ، إذ بها يتجسد العمل الفنى ، وهى – أولا وأخيرا – الأداة الموصلة للتجربة . وكما سبق القول فإن إبراهيم العرب لم يقسم قصصه إلى مستويات تتدرج من البساطة إلى التركيب أو التعقيد ، حسب مراحل العمر ، ولهذا لن يكون نقد هذه القصص . من وجهة لغوية – مترتباً على مناسبتها للطفل فى سن معينة ، وإنما سيكون من وجهة فنية خالصة ، وموضوعية

ولكى لا نسرف على أنفسنا فى تسجيل النماذج ، فإننا يمكن أن نجد حاجتنا فى الأمثلة السابقة ذاتها . وبالطبع لا يمكننا إغفال أمرين يخففان من انتقاد اللغة فى هذه القصة :

١ - فاللغة ظاهرة متحركة ، اللغة تتطور فى المفردات ، والتراكيب ، والمجازات والحقائق ، وإن تكن القواعد [النحو والصرف] فى حالة ثبات .

٢ - أن النابتة [أو الناشئة] الذين توجه إليهم الشاعر بقصصه الوعظية كانت حصيلتهم اللغوية أغنى بكثير ممن يحلون فى أماكنهم حالياً ، ونعنى طلاب المراحل الابتدائية ، والثانوية ، ومعاهد المعلمين.

فى " السمكة الطيارة " بعض المفردات التى يمكن استبدالها ، مثل : سمت = علت ، تعتلى = تصعدى ، غائل = قاتل . وتبقى كلمتان : توقى . تعتريك ، فإذا أمكن شرحهما ، أو استبدالهما فإن طفل المرحلة الابتدائية [حاليا] يمكن أن يستوعب هذه القصة ، ويعجب بها ، رغم وجود الفاصل الطويل بين الصفة والموصوف فى الشطر الأخير : " طريق إلى نهج الصواب قويم " . أما " تهذيب الأسد" بامتدادها الواضح فلابد أنها كتبت للبالغين الذين باستطاعتهم البحث عن معانى المفردات . على أن اهتمام المعلم " السياسى " فى القصة مصدر متعة حقيقية ويفتح الوعى المبكر بالشورى ، وحق المواطن العادى فى الاتصال بالحاكم ، وواجب الحاكم فى أن يتعرف على حقائق حياة العامة والبسطاء من خلال اللقاء بهم ، والإستماع إليهم ، ودراسة مقترحاتهم للتغلب على صعوبات مايواجهون من عناء الحياة . .

وفى " الغراب والبلبل سيفهم الطفل - دون شرح طويل - معنى الإستعارة " يلعب بالقلوب والنهي " ، ولكنه سيجد صعوبة فى تقبل التشبيه بلعب المدامة ، وقد يكون سبب الاستغلاق وجود [استعارة وتشبيه فى حالة من التداخل . ولا شك فى أن بعض التلاميذ سيطرب للإيقاع الصوتى الذى يلمسه فى الجناس [الغرام والغرامة] ولكن أصحاب الذكاء المتوسط سيجدون صعوبة فى التفرقة بين هاتين الكلمتين وما تدلان عليه . وكذلك الأمر فى إدراك مرمى الكناية " قامت لصيحته القيامة " .

ثانيا : المضمون

[دراسة فى القيم والأهداف]

لقد حدد إبراهيم العرب أهداف قصصه - فى مقدمة كتابه - التى جعلها حكماً وأمثالا يوجهها إلى النشء " ليأخذوا منها ما يربى نفوسهم ، ويقوم أخلاقهم ، ويطبعها على أصوب آراء المتقدمين " .. فالهدف التربوى الأخلاقى الملتزم بالقيم العربية هو مايرمى إليه المؤلف .

هذا الهدف واضح فى كثير من القصص ، وكانت طريقته - على نحو ما أشرنا فى تحليل الشكل الفنى : أنه يحدد الدرس الأخلاقى أو القيمة أو الحكمة التى يريد أن يصل إليها ويقررها ثم يبتكر

حكاية صغيرة ، أبطالها من الحيوان غالباً ، ومن البشر أحياناً ، ومن الفريقين معاً فى بعض الحالات ، ويصور صراعاً بين طرفين ، ينتهى هذا الصراع بهزيمة أحدهما ، وليس بالضرورة أن يكون الشر هو المغلوب ، بل كثيراً ما تنتصر قوى الشر على إرادة الخير ، كما سنرى ، مما سيكشف عن نزعة الشاعر الواقعية المتشائمة ، وخضوعه لتجربته المباشرة ، ولعل الدرس التربوى كان يتطلب منه أن يتحفظ بعض الشيء تجاه هذه القضية ، قضية الصراع بين الخير والشر . ومهما يكن من أمر الغالب والمغلوب ، فإن أحدهما يدلى فى نهاية القصة ببيت ختامى ، أو بيتين يجمل فيهما الدرس أو القيمة التى عليها بنى القصة ، حسب تصوره .

وإذا فإن المضمون هو نقطة البدء فى تشكيل الحكاية ، أو بعبارة أخرى : إن الحادثة تتحرك ، وتتطور ، وتنتقى شخصياتها كى تصل إلى تجسيد هذا المضمون ، دون أن يعنى هذا - بالضرورة - أن الشاعر كان يعثر على المضمون أولا ، ثم يخترع له حكاية تقنع به ، فمن المحتمل أنه يجد أمامه حكاية يمكنه الإفادة منها ، ثم يأخذ فى تقليبها وتطويرها حتى تمنحه الخلاصة التى يريدها . ونقدم بعض الأمثلة التى تكشف عن طريقته فى " تركيز " خلاصة ، هى الدرس أو القيمة ، التى " تكثف " مضمون العمل فى كلمة جامعة .

أ - فى " الطاوس " أظهر الطاوس إعجابه وخيلاءه ، فتصدى له عصفور وانتقد جماله ، وعاب ساقيه العاريتين . ولكن العصفور لم يكن بريئاً من العيب أيضاً ، لهذا تصدى لهما معاً طائر آخر ، ولقنهما درساً أخلاقياً :

فقال : كل منكما معجب وغافل عن عيبه ناس
لو نظر الناس إلى عيبهم ما عاب إنسان على الناس

ب - وفى " الليث والفيل " طمع الأسد فى أرض يملكها الفيل ، ولكنه رأى أن محاربته ستجعل له أنصاراً يساعدونه ، ولهذا لجأ إلى الخديعة ، فأرسل إليه الثعلب [وزيره] فأقنع الفيل بأن يحارب مع الأسد فى غزوة مشتركة يقتسمان فيها أرض العدو . وافق الفيل ، وخاض الحرب ، وجاء ليطلب نصيبه من الغنيمة ، فصرعه الأسد ، وقد جرده من أنصاره وتقوى بما أضاف إلى ملكه ، فلم يكن أمام الفيل إلا الندم ، وقال [لنا] وهو يلفظ أنفاسه :

أوتيت ملكاً ولم أحسن سياسته كذاك من لا يسوس الملك يخلعه

ج - وفى " الطائر " نجد الولد الرخيم المدلل ، الذى يفسده التدليل ، وهو هنا طائر جاء لأمه بعد عقم طويل ، فأسرفت فى تدليله ، ولم تقصر فى نصحه ، لكنه - لما يعرف من منزلته عندها - لم يكن يستجيب لإرشاداتها ، وذات مرة شط فى تجواله ، وابتعد ، فوجدت الطيور الأخرى الحانقة عليه الفرصة

لإيذائة ، واقتص منه الغراب بنتف ريشه .

فـــــراح فــــى حـــســــرة وذل	مـــضــطــربـــا مـــالـــه قـــرار
وعـــاد نـــحـــو الحـــمـــى حـــزيـــنـــا	ونـــفـــســـه كـــلـــهـــا انـــكـــســـار
مــــن لــــم يــــؤذ بـــه والـــــداه	أدبـــه الـــلـــيـــل والـــنـــهـــار

د - وفى " الهزار والطاوس " نجد الهزار يغنى لإقبال الربيع ، فأحس الطاوس بالغيرة ، وراح يعرض جماله البديع ، ونشب جدال بينهما عن أيهما أشد جمالا وتأثيراً : صوت الهزار ، أو شكل الطاوس ولونه . وبعد أن يستوفى كل منهما حجته يأتى الدرس الأخلاقى على لسان المؤلف :

لكـل حسـن مـزايا قـد خصـصـن بـه	لـم يمنـح الله كـل الحسـن إنسانا

ه - وفى " الورقاء والفرخ الذى ربته " نصادف حمامة لم تنجب ، لكنها تتوق لأن يكون لها ولد ، وذات يوم تجد بيضة مهجورة فى عش لا يعنى بها أحد ، فتأخذها وترعاها حتى تفقس ، ولكن الفرخ الذى تمخضت عنه لا يشبه الحمام ، إنه طائر جارح فيه ضراوة وافتراس ، وقد افترس شحروراً كان فى زيارة الحمامة " الأم " فاستاءت ودهشت ، وهنا يأتى الدرس ، فالطبع غلاب ، الشرير سيبقى على شره حتى لو ربته حمامة ، ولهذا قالت :

إن كـــان طبـع المـرء سـوءاً لم يفـد	فـى طبـعـه وعـظ ولا تهـذيب

و - وفى " الغلام والنخلة " يعجز الغلام عن بلوغ التمر فى أعلى النخلة ، فيستعين بأمه وأخيه الأكبر ، ويصعد الصغير على كتفيه ، مستنداً إلى أمه ، وهكذا يصل إلى التمر ، وتتقرر القيمة :

وهـــكـــذا مـــنـــافـــع الـــعـــبـــاد	فـــى الـــســـعـــى والـــعـــزم والاتحـــاد
فـــاعـــمـــل بـــهـــا والـــتـــزم الـــقـــنـــاعـــه	إن يـــد الـــلـــه مـــع الجـــمـــاعـــه

طريقة واحدة ، ثابتة ، استعان بها المؤلف الشاعر فى تقرير المعنى ، وإجمال المضمون . وهى على أية حال طريقة مألوفة منذ بواكير القصص الوعظية التأديبية فى الآداب العالمية ، وقد تطورت - فيما بعد - على يد لافونتين ، وقد أفاد شوقى من طريقته ، كما سنرى .

وتبقى لنا ملاحظات أساسية على مضامين قصص الأطفال فى كتاب آداب العرب :

١ - شغلت قصص الحيوان نسبة عالية [النصف تقريباً] فى الكتاب ، وظهرت شخصية الإنسان بمفردها ، أو مشاركة مع الحيوان فى النصف الآخر . وتدل الدراسات الإحصائية ، التى تعتمد على الإستبيانات أن القصص التى يقوم ببطولتها الحيوان والطير والحشرات تحظى بالمكان الأول بين أطفال المراحل العمرية المتقدمة . ولكن هذا الشغف بالحيوان لا يلبث أن يتراجع كلما تقدم الطفل نحو المراهقة ، إذ يتطلع إلى القصص الواقعية التى تزيده خبرة بالحياة ، بشكل مباشر ، وبالقصص التي تصور

الاكتشافات العلمية ، والمغامرات ، من حيث ترضى الأولى نزوعة إلى المعرفة ، وتثير الأخرى خياله وحلمه بالبطولة وتطلعه إلى عالم مثالى . وهذا يعنى أن اقتصار المؤلف على قصص الحيوان - غالباً ، ومشاركة الإنسان للحيوان أحياناً ، حال بينه وبين تجاوز " الموعظة " إلى الخبرة بالحياة ، وتصوير الواقع . وهنا مفارقة طريفة تستحق البحث ، فإن قصص الحيوان - التى يشغف بها الطفل فى مرحلة مبكرة ، ولا يهتم بها كبار الأطفال ، قد إختار لها الشاعر من القوالب والتعابير والمفردات ما لا يسهل تذوقه والتجاوب معه عند هؤلاء الأطفال أنفسهم .

٢ - تسللت إلى المجموعة بعض القصص الفنية ، التى لا تنتهى إلى درس أخلاقى أو حكمة ، وهى جميلة فى ذاتها ، ولكنها لا تؤدى الرسالة التى جعلها الشاعر هدفاً له ، ومن ثم يفترض أنها - فى حدود ما نص عليه فى مقدمته - دخيلة على كتاب آداب العرب ، مثل تلك القطعة عن " الفيلسوف " [العظة السابعة عشرة] وفيها تفيض أحزان المؤلف الخاصة وشعوره بأن تفوقه سبب عذابه ، وتلك القصة الشنيعة التى تهدف إلى إقرار معنى " يكاد المريب يقول خذونى " وهى بعنوان " القاتل أباه " [العظة الخمسون] فالتوصل إلى هذا المعنى ما كان يحتاج اختلاق حادثة بهذه الشناعة . أما " الفتاة والنحلة " [العظة السابعة] ففيها طرافة وجمال وهى - وإن لم تلتزم بالدرس التربوى المباشر - فإنها تنتهى إلى غاية مقبولة بأسلوب طريف ، فالفتاة ذات الحسن والجمال لدغتها نحلة فى شفتيها ، فتألمت كثيراً وصرخت ، وجاء الخدم لإنزال العقاب بالنحلة ، غير أنها دافعت عن نفسها بذكاء ، إذ وصفت فم الفتاة بأنه كالزهرة الجميلة .

وليس بين ريقها وشهدى ... فرق فكيف لا أراه وردى

فطربت الفتاة لهذا الإطراء ، وسامحت النحلة :

فانظر إلى حلاوة اللسان ... والسحر فى النطق والبيان

فرب لفظة أفادت نعمه ... ورب لفظة أتت بنقمة

٣ - وليس من شك فى أن المؤلف الشاعر لم يستطع أن يضع حدوداً فاصلة بين تجربته الذاتية ، وما يمكن أن تنطوى عليه نفسه من آلام وقلق وضعف الثقة بأخلاق الناس ، وبين ما ينبغى أن يقدم للنابتة [أو الناشئة] من قيم إيجابية وتوجيهات سلوكية عملية ونافعة .

إن كثيرا من قصص الكتاب إيجابية الهدف ، متفائلة الأحكام والأخلاق ، عملية التوجيه ، وفيما قدمنا من نماذج ما يؤكد هذا ، ونضيف إليها ما ينتهى إلى أن العمل الصالح يفرض نفسه ، فعلى البلبل أن يستمر فى الشدو ، لا يضره نعيق الضفادع [البلبل والراعي] وكما تكون فى الحقيقة يكون رأى الناس فيك [الغلام والمرآة] ورب أخ لك لم تلده أمك [العصفور والكنارية والحسون] ولابد من التسامح مع الناس فمن يبغى صديقاً بغير عيب لن يجده [البومة والحمامة] ... إلخ .

ومع هذا فقد تسلل قدر ليس بالقليل من القصص المتشائمة ، التى تقيم حاجزاً بين العمل والجزاء ،

وتحض على العزلة ، وحجب الإحسان عمن لا نعرف ، والعظة الحادية والثمانون " شكاة الدهر " تعبير مباشر فج عن هذا الانقباض عند المؤلف ، وهناك قصص أخرى يسرى فيها مثل هذا المعنى : " الصرصر " عن معاداة الجمال ، برغم أنه ساقها وكأنها عن حب الظهور ، و " الثعلب المختفى " تغرى بالنفاق والمجاراة للآخرين طلباً للرضا والكسب ، وفى " الهر والمرأة " يردد البيت القديم :

إذا لم تستطع شيئاً فدعه وجاوزه إلى ما تستطيع

وهذا عكس ما يوجه إليه الطفل من ضرورة الإجتهاد والمحاولة والإصرار . وفى " المزارعان " يدين فلاحاً اهتم بالبحث فى طبيعة الزراعة ، وينتصر للفلاح العملى الذى يزرع [ولا يضيع وقته فى البحث]!! ومثل هذا نجده فى قصص أخرى ، كما نجد ما يرده وينقضه فى قصص من نفس الكتاب . وينبغى أن نؤكد هنا أن القصة الصالحة لن تكون تصويباً لقصة فاسدة ، بل إن أثر تلك القصة الفاسدة سيكتسح الجانب الطيب ويبطل عمله ، وهذا يلزمنا بالحرص ، وضرورة المراجعة ، والتشدد فى تطبيق الأسس الأخلاقية المنتقاة ، ونحن مع الرأى الذى يؤمن بأن وجود قصة واحدة غير صالحة وسط ألف قصة صالحة يعتبر أمراً خطيراً ، لأنها غذاء ثقافى فاسد .

٤ - وآخر ملاحظاتنا على مضامين قصص آداب العرب أن مضمون القصة فى بعض الحالات لا يكون واضحاً محدداً ، مع أهمية الوضوح والتحدد بالنسبة للقصة التعليمية الموجهة إلى الطفل . وهذا التمييع فى المغزى أو الدرس المستخلص يرجع إلى واحد من ثلاثة أسباب :

" أ " أن يكون الربط بين السبب والنتيجة غير مقنع أو غير مسلم ، وهذه مسألة غاية فى الأهمية، من ناحيتى الشكل والمضمون بالنسبة لبناء قصة الأطفال ، فلابد أن تبنى على أساس منطقى صلب ، وتكون العلاقة بين السبب والنتيجة حتمية أو محتملة بقوة . وقد قدمنا أمثلة لغياب هذا الربط فى " الصرصر " مثلا نجده يحسد الفراشة الجميلة لأنها ذات ألوان ورشاقة ، وهو كامن فى التراب قبيح الصورة لكنه لا يلبث أن يرى ثلاثة أطفال يصطادون هذه الفراشة ويمزقونها إربا ، فيفرح بانه غنم السلامة، ويعلن مبدأ " أن حب الظهور يقصم الظهور " فهذه قصة سيئة مليئة بالأخطاء التربوية ، والفراشة فقدت حياتها لوجود أطفال لم يتذوقوا الجمال ، ولم يقدسوا الحياة ، ولم يدركوا فائدة الفراش ، وليس لأن الفراشة جميلة ، أو لأنها تحب الظهور !! وهذا الصرصر الذى يندس فى الأوحال والقاذورات لن يكون بالضرورة خيراً منها حتى لو فاز بحياته ، فيا لها من حياة تعسة مستنكرة .

" ب " وحين يتخذ مؤلف شخصية حيوان ليكون " بطلا " لقصته ، فإنه يصور من خلال حادثة إنسانية ، ويرى فى هذا الحيوان رمزاً صالحاً لتجسيد هذه الحادثة ، وللإقناع بصفات الإنسان الذى نراه من وراء صورة الحيوان الماثلة فى القصة . فالأسد ملك ، والثعلب ماكر ، والنمر وزير خبيث شرس ، والفيل حكيم أو طيب سهل الإنخداع .. إلخ . وهذا يلزم المؤلف بالحرص على إختيار الحيوان فى حدود الصفات

المعروفة عنه ، فلا يناقضها ، لن يكون الأسد جباناً ، ولا الثعلب طيباً ، إن من يحاول هذا سيقذف بمعلومات الطفل إلى الفوضى ، وسيفسد السبب – أو الميزة – التى أباحت له استبدال الحيوان بالإنسان فى قصته . حين تطبق هذا المبدأ سنجد بعض القصص لم تحرص عليه ، ولم تكن دقيقة فى رصد صفات الحيوان وتطوير الحادثة بحيث تؤدى إلى غايتها ، فالببغاء – فى قصة بهذا العنوان – يوصف بأنه لا يجيد غير الصفير ، وأنه إستهجن غناء العصافير وفشل هو فى تقديم غناء أفضل . مع أن شهرة الببغاء بالفصاحة ليست موضع إنكار ، وصوته ليس صفيراً بأى حال . وفى " الدرويش والقبرة والصقر " يجمع بين الصقر والقبرة فى عش واحد وحياة مشتركة ، وهما لا يجتمعان وليس لاجتماعهما ضرورة فنية ، ويوصف الدرويش بأنه يدعى الزهد ، ويتزيا بزى الناسكين بلا نسك ، وهذه الأوصاف التى تحط من منزلته وتشكك فيه لا تفيد المعنى ، ولا تزيد فيه ، وكان يمكن أن يكون ناسكاً صالحاً . والرسول عليه السلام قال للعابد إن أخاه العامل أعبد منه !! وفى " الأسدان " وقد أحسا بالعطش فى قفر ، لمحا الماء من بعيد ، فتصارعا حتى تعبا ، ثم تصالحا ، وتسابقا إلى الماء فوجداه سراباً !! فما أهمية أنهما تصالحا بعد هذا القتال الضارى ؟وهل لذكر الصلح أى علاقة بأنهما تعاركا من أجل هدف وهمى ، وأمل كاذب ؟!

" ج " وفى قصص الأطفال ينبغى أن يكون الهدف ، واحداً ، والثمرة محددة ، فإذا إزدوج الهدف، وأمكن اختلاف الرأي فى النتيجة فإن هذا يؤدى إلى اضطراب وغموض لا تطيقه قدرات الأطفال ، ولا يعينهم على تذكر القصة ، أو استخلاص معانيها المزدوجة أو المتعددة . ولا شك فى أن إزدواج المعنى يأتى من عدم الدقة فى إختيار الحدث وتطويره ، أو تحديد صفات الحيوان الذى يقوم بها. فى " الديكان والنسر" تصارع الديكة حتى إنتصر أحدهما ، فإرتقى ربوة عالية تيهاً وخيلاء ، وهنا لك رآه نسر فانقض عليه وحمله بين مخالبه ، هذه حادثة كاملة قد نقبلها فى إطار أن النصر محمود ، وأن الشجاعة فخر ، ولكن التيه والغرور مذمومان يستحقان العقاب . غير أن المؤلف لم يقف عند هذا المدى ، إنه يتقدم بالحادثة خطوة أخرى ، فالديك المنهزم الذى كان منزوياً ما لبث أن صاح وإحفل وإعتبر نفسه زعيماً بين الدجاج ، وقد وجد من يخضع له ويعتبرة بطلا بعد أن اختفى البطل الحقيقى . هنا تتعدد الأسئلة ، ويجد الطفل نفسه فى حيرة عن معنى القصة [1] . ومثل هذا الإزدواج فى المغزى نجده فى " الصياد والعصفور " فقد تجول الصياد فى روض زاهر يريد العصافير ، لكنها طارت ولم تمكنه من صيدها ، فتسلل بين العشب

---

١ – وأصل هذه الحكاية نجده عند إيسوب ، تحت عنوان : النسر والديكان : " تقاتل ديكان فى مزرعة ، على أيهما السيد ، ولما انفض القتال توارى المهزوم فى ركن مظلم ، وارتقى المنتصر سطح الحظيرة ، وصاح فى نشوة ، فلمحه نسر من سمائه العالية ، وانقض عليه وحمله بعيدا . ومن الفور خرج الديك الآخر من مكمنه ، وحكم الدجاج بلا منافس "

ويجمع إيسوب المغزى فى مقولة : " الغرور يتقدم السقوط " . والاستطراد فى إشباع موقف الديك المهزوم بعد عودته هو الذى أدّى إلى الاضطراب.

ومد كفه ببعض الحب ، فسقط عليه عصفور فأمسك به . هنا كان ينبغى التوقف ، لأن الحادثة اكتملت ، فالعصفور يعرف البندقية ، ولكنه لم يعرف مكر الحيلة ، وخشى الصياد ولكنه نسى الخوف حين رأى إغراء الحب . غير أن المؤلف يضيف عصفوراً آخر شاهد الموقف الأخير ، فتملكه الرعب ، وقرر عدم مغادرة عشه حتى لا يقع فى خديعة مثل التى أودت بحياة رفيقه . لكن لزومه العش قضى عليه جوعاً ، وهكذا وصل إلى الهلاك من طريق آخر !!

القيمة الإيجابية في هذه القصة غير واضحة ، إنها لا تقول إن السعى فى الحياة ليس سبب الموت ، بقدر ما تقول أن الهلاك يلاحق الجميع ، وهو معنى لا يناسب الطفولة . هذا فضلا عن أنه لا أهمية لذكر أن الصياد عجز عن اصطياد العصافير بالمطاردة فى البداية ، مما ألجأه إلى الحيلة فى النهاية .

* * * * * * * * * * * * * *

* * * * * * * *

* *

الفصل الثامن

حكايات احمد شوقى

يعتبر أمير الشعراء أحمد شوقى المؤسس الحقيقى لفن القصة الشعرية للأطفال فى العصر الحديث . وسواء كان شوقى - من الوجهة الزمنية - مسبوقا بإبراهيم العرب أو معاصراً له ، أو سابقا عليه ببضع سنوات [فهذه مسألة غير محسومة ، إذ نشرت بدايات ما كتب شوقى للأطفال فى صفحات جريدة الأهرام عام ١٨٩٢ وإستمر ينشر هذه القصص طوال العام التالى ، ثم ضمتها الطبعة الأولى للجزء الأول من ديوانه المسمى " الشوقيات " عام ١٨٩٨ ، وفى حين صدر كتاب آداب العرب عام ١٩١١ ، ولا ندرى متى بدأ إبراهيم العرب ينشر قصصه مفرقة قبل نشرها مجموعة فى كتاب على نفقة نظارة المعارف] .

إن أمير الشعراء رائد هذا الفن ومؤسسه فى الشعر الحديث ، لأنه استطاع أن يرتقى بالشكل الفنى، وبالأسلوب ، والأهداف ، بدرجة تجاوزت كافة جهود سابقيه ، ولا تزال فى موقعها المتميز رغم مضى ما يقارب القرن من الزمان ، لم تترقف فيه محاولات الشعراء ، ولكن أحداً لم يتجاوزه فى تنوع موضوعات قصصه ، وإتساق أسلوبه ، وغزارة ما أبدع ، حتى وان أخذ عليه أحيانا أنه لا يلتزم الأوزان القصيرة التى تناسب الطفل ، أو يضمن بعض قصصه إشارات غير مستحبة ، أو غير مهذبة .

ولد أحمد شوقى عام ١٨٦٨ وتلقى تعليمه فى مصر أولا ، ثم سافر إلى فرنسا لاستكمال دراسته فى الحقوق ، والترجمة ، عام ١٨٩١ ، ومن باريس أرسل قصصه الأولى ، وواصل نظم هذا النوع بعد عودته عام ١٨٩٣ ثم توقف عند هذا القدر ، وهو ليس بالقليل . وقد نشر ما نظم فى الطبعة الأولى من ديوانه ، كما قدمنا ، وأشار إلى المصدر الفرنسى الذى تأثر به ، فى المقدمة التى افتتح بها الديوان ، وحفز الشعراء العرب على نظم قصص الأطفال لأهمية هذا فى التربية والتهذيب ، ولكن دعوة أحمد شوقى لم تترك أثراً واضحاً ، فقد كان الشعر العربى مشغولا بالقضية السياسية [الاستعمار] وقضايا المجتمع [الغلاء والفقر وأهمية التعليم والمرأة وما إلى ذلك من أمور تهم الناس وتؤثر فى تقدم المجتمع] ولم يكن يتضح لهم أن الكتابة للطفل تعتبر فى صميم القضية الاجتماعية ، بل هى منها فى موقع المركز من الدائرة ، الذى يتفرع عنه كل شيء .

ومن المؤسف أن أمير الشعراء نفسه لم يتابع ما بدأ ، بل نجده يرفع هذا الفن من ديوانه فى طبعته الثانية ، ليستبدل به قصائد المديح والمناسبات التي أعطته الشهرة والجاه فى ذلك الوقت . وقد أعاد محمد سعيد العريان نشر هذه القصص تحت عنوان " الحكايات " فى الجزء الرابع من " الشوقيات " الذى جمعه وطبعه بعد وفاة أمير الشعراء عام ١٩٣٢ ، وعدد هذه الحكايات خمس وخمسون حكاية ، أو قطعة - كما سماها العريان ، مجموع أبياتها سبعمائة وتسعة أبيات [وهذا يقرب إلينا متوسط طول القطعة] وذكر أن أكثرها مما سبق نشره فى الطبعة الأولى من الديوان ، دون أن يشير إلى تاريخ أو مكان ما

أضيف إلى تلك المنظومات القديمة .

وفى الجزء الرابع نفسه نشر العريان أيضا بعض الأناشيد العامة التى نظمها شوقى لمناسبات مثل نشيد الكشافة ونشيد النيل ، ونشيد الأم وقد وضعها تحت عنوان " ديوان الأطفال " وفى هذا الجزء المكون من عشر قطع نجد أربع قصص شعرية [هى : الهرة والنظافة . الجدة . الوطن – التى سنسجل نصها لنصاعة بيانها وسمو هدفها – ولد الغراب] وفى كتاب " الشوقيات المجهولة " . الذى جمع فيه محمد صبرى [السربونى] ما أهمل شوقى من شعره أو جهله الجامعون لهذا الشعر . نجد ثلاث حكايات أو قصص : خلق المرأة فى الهند . وأذن الظالم وحارس المنار والدلفين ، وهذه الأخيرة قصة أخلاقية طريفة، تقدم المعلومات والمتعة الفنية ، وإن عانت من شيء من الإستطراد الذى يمكنها أن تستغنى عنه دون أن تصاب بضرر .

هذه إذا مصادر التعرف على قصص شوقى الشعرية ، أو حكاياته ، أما منابعه الفنية ، وكيف إلتفت إلى هذا الموضوع " موضوع قصص الحيوان والطير " وأسلوب صياغته ، فإنه يكشف عنه فى مقدمته المبكرة بقوله : " وجربت خاطرى فى نظم الحكايات على أسلوب لافونتين الشهير ، وفى هذه المجموعة شيء من ذلك ، فكنت إذا فرغت من وضع أسطورتين أو ثلاث أجتمع بأحداث المصريين ، وأقرأ عليهم شيئاً منها ، فيفهمونه لأول وهلة ، ويأنسون إليه ، ويضحكون من أكثره " .

إن هذه الفقرة تتضمن إشارات مهمة ، وينبغى الوقوف عندها بشيء من التفسير والنقد .

ا – فن التشكيل للحكاية :

يعترف شوقى بأن الشاعر الفرنسى لافونتين هو الذى لفت إنتباهه إلى الموضوع ، ورسم أمامه طريقة صياغته . وقد سبق الأدب الإغريقى إلى هذا الفن بما يعرف بـ " خرافات ايسوب " والادب الهندى بكتاب " بانج تانترا " وهو أصل كتاب " كليلة ودمنة " الذى عربه عن اللغة الفهلوية عبد الله بن المقفع فى بداية العصر العباسى ، وقد اعتبر كتاب كليلة ودمنة هو الأصل ، بعد ضياع النسخة الفارسية ، ومن قبلها الأصل الهندى ، وقد تأثر لافونتين بخرافات ايسوب ، كما تأثر بحكايات كليلة ودمنة ، ولكنه ابتدع لنفسه طريقة فى الصياغة ، أو أسلوباً ، إنفرد به ، وهو الذى حاكاه شوقى ، ونظم حكاياته على نسقه . وأهم عناصر هذه الطريقة أن شخصية الحيوان فى القصة ترسم فى حدود أنه حيوان له صفاته ومقوماته الطبيعية اللاصقة بجنسه ونوعه ، وكذلك يبدأ تحريك هذه الشخصية الحيوانية لتحقيق حاجة من حاجاتها الطبيعية التى تسعى إليها بالغريزة ، ولكن لأن القصد هو أن يكون الحيوان فى القصة رمزاً لبعض البشر ، ولأن مايسند إلى هذا الحيوان من عمل ، وما يتوق إلى تحقيقه من هدف إنما يقصد به مايصنعه هذا الإنسان وما يرمى إليه من عمله ، فإن لافونتين – لكى يحقق هدفه الفنى والفكرى – يختار من الصفات لهذا الحيوان ولخصومه ، وللأحداث ، والأماكن .. إلخ . ما يمكن أن ينطبق على هذا

الحيوان ، وما يحيط به فى صورته الحيوانية وما يتصل بها ، وما ينطبق على الإنسان باعتباره المرموز إليه ، وما يحيط به فى سعيه الإنسانى وفكره وأهدافه .. إلخ . فكأن الأوصاف التى تختار بعناية خاصة لتشق طريقاً وسطاً ، يرسل ومضه المزدوج فى إتجاه الرمز " الحيوان أو الطير " والمرموز إليه " الانسان" .

ونقدم نموذجاً لهذا حكاية وضع لها شوقى عنواناً متعدد الإيحاءات :

الديك الهندى والدجاج البلدى

١ - بيناً ضعاف من دجاج الريف	تخطر فى بيت لها ظريف
٢ - إذ جاء هندى طويل العرف	فقام فى الباب مقام الضيف
٣ - يقول : حيا الله ذى الوجوها	ولا أراها أبداً مكروها
٤ - أتيتكم أنشر فيكم فضلي	يوماً وأقضى بينكم بالعدل
٥ - وكل ما عندكم حرام	عنى إلا الماء والمنام
٦ - فعاود الدجاج داء الطيش	وفتحت للديك باب العشّ
٧ - فجال فيه جولة المليك	يدعو لكل فرخة وديك
٨ - وبات تلك الليلة السعيدة	ممتعاً بداره الجديده
٩ - وباتت الدجاج فى أمان	تحلم بالذلة والهوان
١٠ - حتى إذا تهلل الصباح	واقتبست من نوره الأشباح
١١ - صاح بها صاحبها الفصيح	يقول : دام منزلى المليح !
١٢ - فإنتبهت من نومها المشئوم	مذعورة من صيحة الغشوم
١٣- تقول ما تلك الشرط بيننا	غدرتنا والله غدراً بيّنا
١٤ - فضحك الهندى حتى أستلقى	وقال ما هذا العمى يا حمقى
١٥ - متى ملكتم ألسن الأرباب	قد كان هذا قبل فتح الباب

والآن يمكننا التعرف على الطريقة التي ابتدعها لافونتين ، وتابعه فيها أحمد شوقى من خلال هذه القصة . ولكى نسهل عملية تحليل الأسلوب بشتى عناصره ، سنحاول تقريب الفكرة فى القصة ، فنقول إنها عن الإستعمار الذى يخدع الشعوب بإعلان أهداف يخفى عكسها تماماً ، حتى يسمح له بالدخول ، فتكون له السيطرة فى النهاية !!

كيف توصل شوقى إلى التعبير عن هذه الفكرة من خلال حكايتة الحيوانية ؟

لقد بدأ بتحديد طرفى الصراع ، إنهما من نوع واحد ، أو فصيلة واحدة ، هى الدجاج . أحدهما غريب " هندى " والآخر صاحب البيت " بلدى " ولكى يشعرنا من البداية بقوة الغريب فقد وصفه بالفحولة ، إنه " ديك " أما الطرف الآخر ، ومع افتراض أن فيه ديوكاً أيضاً ، فإنه يكتفى بالوصف العام إنه " دجاج " ليس بين أفراده تمايز ، وغابت عنه القيادات . وهو دجاج " بلدى " بكل ماتوحى به هذه الصفة من السذاجة والضعف وسرعة الانخداع . وهكذا تتحدد صفات طرفى الصراع منذ الخطوة الأولى ، وهى إختيار العنوان ، ثم يبدأ شوقى فى تحديد بيئة الحدث أو الحادثة ، وسيجعله هذا - بالطبع - أقدر على إشباع الصفات التى بدأ بتجسيدها فى العنوان ، فالدجاج البلدى من " الريف " بعيد عن الاحتكاك بالغرباء ، ولا يعرف أساليب الاحتيال . هنا تتأكد صفة السذاجة وإنعدام الخبرة ، أما البيت الذى يمتلكه هذا الدجاج الساذج فإنه " ظريف " ، أى طيب نادر مستحسن " كما يقول المعجم الوسيط " هنا يتحقق الانفصال بين إغراء المكان بجماله ، وضعف أصحابه بسذاجتهم ، وقد اكتفوا بالتسكع فى جوانبه "تخطر" " تخطر : تتبخطر ، وهى التى حرفتها العامية إلى : تتمخطر " فالدجاج لا يعرف قيمة مايملك ، ولم يتخذ أى وسائل دفاعية . عندما ظهر الغريب .

ومع أن هذا الغريب من الفصيلة نفسها " من نوع الدجاج " إلا أن صفاته الجسمية والمعنوية تتفوق كثيراً عن صفات أصحاب البيت . فهو " هندى " أجنبى ، طويل العرف ، عملاق ، لكنه . على سبيل مخادعة الدجاج وإقناعه بأنه لا يخيف . زّيف مظهره النفسى وألان خطابه : فلزم الباب ، وأظهر الضعف والحاجة إلى الحماية " مقام الضيف " وأرسل تحية ودعاء يوجهه الأدنى إلى الأعلى ، ويعلن عن سبب قدومه ، ومدة بقائه ، وأسلوب معاملته : فقد جاء ليفصل فى بعض المشكلات بالعدل " مثلما جاءت إنجلترا إلى مصر لتفصل بين عرابى والخديوى " لمدة قصيرة جداً " يوماً " ، ولن يأخذ شيئاً من خيرات البيت ، إنما هو الماء والمنام لا أكثر .

هذا موقف فاصل كان يحتاج التروى والمناقشة والحذر ، لكن طيش الدجاج غلبه ، ففتح الباب . ولابد أن تستوقفنا هنا عبارة " عاود " ومعاودة الأمر تعنى تكراره ، فكأن هذا الدجاج البلدى قد وقع فى نفس الخطر مرة بعد مرة ، وفتح باب بيته " وبالنسبة إلى البشر : سمح للغزاة بدخول وطنه " مراراً ، فلم يتعظ مما لاقى من قبل .

لقد أصبح الغريب الآن داخل البيت . لهذا تتحول حالته النفسية على الفور ، إنه لم يعد ذلك الطيب المسالم الواقف عند الباب . لقد أصبح يتحرك ويأمر وينهى كمالك البيت ، بل كملك فى البيت . وهكذا اختلفت الصورة النفسية لطرفى الصراع : أصبح الغريب ملكاً ، وتحركت مخاوف الدجاج بعد فوات الفرصة ، فالديك ممتع بالدار الجديدة ، فى حين تتراءى أشباح الخوف فى أحلام النوم عند الدجاج . حتى إذا ظهر الصباح ، كشف عن حقائق جديدة مغايرة تماماً لما كان أمس [1] ، واكتملت الفاجعة . لم

(١) فالصباح هنا حقيقة ، ومجاز ، الحقيقة وقت الصبح ، والمجاز حين انكشفت الخدعة وظهرت الأمور واضحة .

يعد الغريب يوارى نية العدوان ، إنه ينسب البيت لنفسه [منزلى] فلما اعترض الدجاج بالقول [وليس بالفعل] وراح يذكر بالمواثيق وما تنص عليه الإتفاقيات والمعاهدات ، ويقوم على توجيه التهم [الوصف بالغدر] لم يجد من الهندى غير السخرية ، والوصف بالحماقة وفقدان التمييز ، إنه الآن معتز بقوته ، يفرض الأمر الواقع بالقوة ، لقد مضى عهد الاعتراض على وجوده ، منذ فتح الدجاج الباب !!

لابد أن نراقب تماسك الحكاية من خلال تسلسل الحدث وترتيبه منطقياً ، ودقة المقابلة بين صاحب البيت والغريب ، بحيث لا نستطيع اختصار بيت أو تغيير مكانه ، ولا نجد ثغرة فى تصوير طرفى الصراع أو الفجوة بين الأسباب والنتيجة التى انتهى إليها الصراع . إن هذا المستوى الناضج فى نسج الحكاية لم يتوافر فى الآثار القديمة العربية وغير العربية من نوع قصص الحيوان ، بهذا القدر من الدقة . وكما أشرنا من قبل فإن صفات صاحب البيت ، والغريب المغتصب ، وما تداول مواقفهما من حالات نفسية ينطبق على طرفى الحادثة من الطير ، كما ينطبق على المرموز لهم من أهل البلاد المستعمرة ، وحيل الاستعمار فى الإستيلاء على تلك البلاد .

٣ - مقياس نجاح الحكاية :

يذكر شاعرنا الكبير أنه كان إذا فرغ من وضع حكايتين أو ثلاث [يقول أسطورتين أو ثلاث وهذا خطأ فى استخدام المصطلح ، فالأسطورة غير الحكاية الخرافية] اجتمع بأحداث المصريين ، وقرأ عليهم هذه الحكايات ، وتلقى رد الفعل منهم ، فكانوا يفهمون ، ويتجاوبون ، ويضحكون حين يوجد ما يضحك. كان شوقى يبحث عن مقياس يطمئن إليه ، ويكتشف على ضوئه مدى توفيقه فى نظم القصص والحكايات ، فاحتكم إلى الجمهور الطبيعى الذى يتوجه إليه ، يكتب من أجله تلك القصص ، إنهم [الأحداث] أى الفتيات والفتيان تحت سن البلوغ ، أو دون الشباب . وقد كان أمير الشعراء على صواب فى اللجوء إلى قراء هذا النوع من القصص ، ليرصد مدى استجابتهم وتفاعلهم مع مايكتب . كما كان على صواب فى تحديد صفة هؤلاء الأحداث بأنهم مصريون ، فمع أن قصص شوقى مكتوبة باللغة العربية ، وليس بالعامية ، فإن تفكيره فى أسلوبها ، وبعض كلماتها ، وأمثالها ، وحكمها ، ودروسها الأخلاقية تنبع من أرض مصرية ، وتخاطب الأخلاق والوجدان فى مصر ، أكثر من أى مكان آخر من الأرض العربية. ولعل توجه شوقى إلى الطفل المصرى ، وإيثاره - تحديداً - لتكون هذه القصص قريبة إلى نفسه الذى منح شوقى هذه السلاسة وتلك العذوبة ، وهذا التقارب مع لغة الحياة اليومية ، مما نجده فى قصصه ، ولا نجده مثلا فى قصص إبراهيم العرب ، وهو معاصر لشوقى ، وكان يتوجه إلى الناشئة ، ولكن يبدو أنه كان يفكر فى البعد التراثى العربى ، أكثر مما يفكر فى الواقع العصرى المصرى تحديداً .

إن بعض قصص شوقى لا يزيد عن كونه " نكتة " مصرية لا تزال تلقى للإضحاك حتى اليوم ، مثل : " أنت وأنا " و "القرد والفيل " . وتحولت بعض قصصه - أو خلاصتها الحكمية - إلى أقوال

حكمية سائرة ، وكأنها أمثال ، مثل : قول القرد للأسد الذى اتخذ الحمار وزيراً :

يا عالى الجاه فينا كن عالى الأنظار
رأى الرعية فيكم من رأيكم فى الحمار

ومثل الحمار الذى جاء يسأل ثعالة [الثعلب] فى أمر لا يختلف عليه ، فقد طرح الحمار الملك أرضاً [رفسه] ويسأل الثعلب : هل فى هذا من عار ؟ " وهل أتيت عظيماً ؟ " فما كان من الثعلب إلا أن جاوبه بما يناسب غباءه : " فقال : لا يا حمار !"

مع هذا فإننا نعتقد أن بعض الأمور المهمة لم يتنبه إليها شوقى فى البحث عن مقياس النجاح ، ونحن بهذا لا نحكم عليه بالخطأ ، فهو لم يؤلف قصصه لتحقيق أهداف تربوية محددة ، أو لتكون ضمن مقررات مرحلة بعينها ، لقد إستهدى الغاية العامة ، واهتم بتجويد الشكل ودقة النسج ما سمحت له الحكاية بذلك ، دون حرص شديد على تطابق النتائج أو الدرس الأخلاقى مع الأهداف التربوية التى لم يتعرف عليها مؤلف كتب الأطفال إلا فى فترة متأخرة جداً . لم يذكر شوقى ما عمر هؤلاء الأحداث الذين كان يلقى عليهم القصص ، وهل كانوا متفاوتين عمراً ، أو متساوين ؟ وما مقدار ما حصلوا من تعليم فى المدارس العربية ، أو الأجنبية [التى كانت شائعة فى زمانه ، وبخاصة أنه بدأ كتابة قصصه ، إن لم يكن كتبها كلها فى باريس] وكم عدد هؤلاء الأطفال وهل يصلحون أن يكونوا " عينة " تنطوى على خصائص المجتمع فى طبقاته ، وثقافاته ، وبيئاته الإجتماعية ، وموروثاته . أم أنهم جميعاً ينتمون – وهذا هو الأغلب – إلى نفس طبقة شوقى ؟! إننا لكى نتعرف على الميول والإتجاهات نحتاج إلى عرض " المادة " المطلوب قياسها على عشرات ، بل مئات ، كى نحصل على مؤشرات حقيقية ، لها صفة العموم . وينبغى أن تخضع الإجابات ، أو الاستجابات للتصنيف والتحليل ، وهو ما لم يكن فى إمكان شوقى . ولا نطالبه به .

ومهما يكن من شيء فإن النقد الفنى للحكاية القصصية عند شوقى يضعها فى مقدمة ما أبدع بالعربية فى هذا الفن ، وقد عرضنا لنموذج واحد ، وسنختار نماذج أخرى . ولكن الهدف التربوى أو الدرس الأخلاقى الذى تحقق فى نسبة كبيرة من هذه القصص ، تخلو عن عدد منها .

هناك قصص فنية ، تحكى حكاية طريفة ، هدفها التسلية والترفية ، بصرف النظر عن " العظة " التى لا نجدها ، وهذا النوع قليل ، مثل ما نجد فى قصة " فأر الغيط وفأر البيت " ، فالأخير رفض الأرض الواسعة ، وفرح بما يقتنص من البيت ، ولكنه ما لبث أن تعرض لمطاردة الإنسان ، فى مرة فقد ذيله ، وفى الأخرى فقد رجله ، ثم انتهت جثته إلى الشارع !! وكانت أمه الحزينة تنظر إليه كفتى طموح دفع ثمن تعلقه بالمعالى !! فهى قصة جيدة النسج ، طريفة ، ولكنها لا تصلح لتجريد قيمة ، أو استخلاص هدف مقبول . و يلحق بهذا النوع قصة " النعجة وأولادها " إنها يمكن أن تكون تحية للأمومة ،

أو عن مسئولية الشعب عن راعية ، [وهذا عكس المتعارف من مسئولية الراعى عن الرعية] . ومع هذا تبقى القصة الفنية مطلوبة بدواعى طرافة حكايتها ، وسلاسة إيقاعها ، ونقاء صورها ... إلخ . أما أن يكون مغزى القصة ضد قيم الجماعة ، وأهداف التربية فهذا مايستحق التنبيه إليه ، حتى لا يقع الشعراء الجدد فى هذه الإنزلاقات السلبية ، فيسيئون من حيث يريدون الإحسان .

فى قصة " السلوقى والجواد " يدور الحوار بين الكلب والحصان ، فيسأل الأول صاحبه عن سر إنقيادهما لصاحبهما ، مع أن موطنهما الأصلي هو الصحراء ، حيث الحرية والطبيعة الجميلة ؟ فيجيبه الحصان بأن خضوعهما للسيد يرجع إلى ما يوفر لهما من طعام :

ما الرجل إلا حيث كان الهوى	إن البطون قادرات شداد
أما ترى الطيرَ على ضعفها	تطوى إلى الحب مئات البلاد !

وإذا فإن الحصان يقدم تعليلا وحيداً لطاعة سيده وتحمل إيذائه حين يطارد به الصيد ، هذا السبب هو " إستعباد اللقمة " أو " مطالب البطن " ، وفضلا عن أن هذا ليس بصحيح على إطلاقه ، فإنه ليس مما يقدم إلى الأطفال ، ويغرس فى نفوسهم فى تلك المرحلة ، إنه دعوة إلى الذل ، والتنازل عن الحرية والكرامة ، لمجرد إشباع الحاجات المادية . ولو أنه قال إن الحياة عناء ، وإن من لا يعمل فيها لن يستطيع الحصول على قوته ، لكانت أقرب إلى القبول .

وفى قصة " الغزال والكلب " تضطرب القصة بين معنيين ، أحدهما مقبول ، والآخر متشائم يدعو لهجر المدينة ، واعتزال الناس . فقد كان الغزال يعيش فى بيت عز :

يطعم اللوز والفطير ويسقى	عسلا لم يشبه إلا الزلال

ويبدو أن الغزال كان يعانى قلقاً لا نعرف أسبابه ، لأنه سعى إلى الكلب يسأله عن أحوال الورى وكيف الرجال ؟ فأجاب الأمين :

سائلى عن حقيقة الناس عذراً	ليس فيهم حقيقة فتقال
إنما هم حقد وغش وبغض	وأذاة وغيبة وانتحال
ليت شعرى هل يستريح فؤادى	كم أداريهم وكم أحتال
فرضا البعض فيه للبعض سخط	ورضا الكل مطلب لا ينال

ثم يرتب الكلب على هذا الوصف المتشائم للبشر القول بأن البيد هى أرض العشب والانطلاق ، ويغرى الغزال بالهرب إليها ، لأن إكرام أصحابه له مرتبط بسلامته ، فإذا مرض فإنه سيمزق إرباً إرباً . إن الشخصية القصصية هنا " غزال " ، وهربه إلى الصحراء إنما هو تصحيح لخطأ لأنه يعيش فى غير موطنه، وهذا المعنى المقبول وضع فى سياق ، ولأسباب غير مقبولة ، وهى وصف الناس بالغش والحقد وأنواع

الفساد ، فإذا اعتبرنا الغزال رمزاً للإنسان ، فكأنما نغرى باعتزال الحياة وهجران المجتمع ورفض المدنية . وهذا كله ضد ما ينبغى أن نوجه الطفل إليه ، ولا يعنى هذا أن نرسم له صورة مثالية للحياة ، فإن صدمته باستحالة الصورة ، أو إنحرافها عن الواقع ستكون له آثار معاكسة ، وإنما تكون الدعوة إلى العمل ، والسعى نحو التغيير إلى الأحسن ، والإصرار عليه . وفى ختام القصة يقدم الكلب إضافة تغير مسارها ، حتى وإن إرتكزت على وصف الإنسان بالسوء ، إذ يقول الكلب :

أنـــا لـــولا العظـــــام وهى حـيـاتى　　　لم تطـــب لى مـــع إبن آدم حـــال

هنا يعود شوقى إلى استعباد " البطن " لصاحبه ، واحتمال الذل من أجل الطعام ، والكلب بهذا ناصح كاذب ، لأنه يخون نصيحته !! يحرض الغزال على هجر البشر ، والمدنية ، ويقيم هو كارها لمقامه !!

الطباع والأخلاق والقيم

هذه هى المحاور الثلاثة التى تحركت بينها قصص الأطفال فى شعر شوقى من ناحية المضمون ، فباستثناء العدد المحدود من القصص ، الذى أشرنا إليه آنفاً ، ورأينا انه لا يتفق وأهداف تربية الطفل ، وعدد قليل آخر ظهرت فيه إنعكاسات وملامح التجربة الذاتية للشاعر " مثل قصة نديم الباذنجان " فى الشوقيات " وأذن الظالم " فى الشوقيات المجهولة " سنجد أن مثلث : " الطباع والأخلاق والقيم" يحيط بقصص شوقى ، أو حكاياته ، كما أطلق عليها .

وفيما يخص العنصر الأول " الطباع " سنجده يعنى به جيداً ، وينظم عشرات القصص ليكشف عن رسوخ الطبع وغلبته ، واستحالة أن يتخلى المرء عن طبعه " رامزاً له بالحيوان كما نتوقع " فالثعلب ماكر، والذئب شرس ، والثور قوى يسهل خداعه ، والحمار غبى ، وفى الطيور حمق ، وفى بعضها خيلاء . إن الحيوانات اختيرت وأدت أدوارها فى القصص من منطلق ما هو مستقر عنها فى النفس من طباع ، وقد يحاول بعضها أن يتمرد على طبعه ويستجيب لشىء من التغيير ولكنه يفشل ، ويغلبه طبعه . وقديعبر هذا عن شيء من تشاؤم شوقى من أخلاق البشر ، وأن القاعدة هى أن " من شب على شىء شاب عليه " كما أنه قد يعبر عن رؤية أعمق ، وهى أن الوراثة والبيئة يغلبان الإرادة التى تتحرك طلباً للتغيير تحت إلحاح ظرف استثنائى أو ظرف طارىء ، فإذا زال الاستثناء وعاد الوضع إلى ما كان عليه فإن الطبع القديم هو الذى يغلب لا محالة . لقد نظم شوقى عدداً من القصص شخصياتها الأساسية حيوانات فى سفينة نوح "عليه السلام " وهذه الحيوانات فى صحبتها لنبى ، وفى مشاهدتها لهول الطوفان، وحين فزعها من الموت أعلنت بأنها تتوب عن غرائزها الافتراسية ، وتسالم خصومها وضحاياها القدماء ، ولكنها بمجرد أن

غادرت السفينة ووطئت الأرض ما لبثت أن استردت هذه الغرائز وإستجابت لطباعها الراسخة :

الثعلب فى السفينة

١ - أبو الحصين جال فى السفينه   فعرف السمين والسمينه

٢ - يقول إن حاله استحالا   وإن ما كان قديما زالا

٣ - لكون ما حل من المصائب   من غضب الله على الثعالب

٤ - ويغلظ الإيمان للديوك   لما عسى يبقى من الشكوك

٥ - بأنهم إن نزلوا فى الأرض   يرون منه كل شيء يرضى

٦ - قيل : فلما تركوا السفينه   مشى مع السمين والسمينه

٧ - حتى إذا مانصفوا الطريقا   لم يبق منهم حوله رفيقا

٨ - وقال - إذا قالوا عديم الدين   لا عجب إن حنثت يمينى

٩ - فإنما نحن بنى الدهاء   نعمل فى الشدة والرخاء

١٠ - ومن تخاف أن يبيع دينه   تكفيك منه صحبه السفينه

إن هذا التظاهر فى تغيير الطباع نجده أيضاً فى قصة " الليث والذئب فى السفينة " وقصة "الثعلب والأرنب فى السفينة " وفيها يكلب الثعلب على نوح فيزعم أنه ذات مرة سكت طواعية فلم يفترس أرنباً كان يلعب تحت بيته ، ومن ثم يطلب غفران الله . ولكن النبى " الذى يعرف الحقائق " يرفض هذا التفسير للحادثة ، فالثعلب لم يأكل ذاك الأرنب حقاً ، ولكن بسبب آخر بينه نوح :

فقال لما انقطع الحديث :   قد كان ذاك الزهد ياخبيث

وأنت بين الموت والحياة   من تخمة الفتك فى الفلاة

وإذا ، لم يكن طبع الثعلب فى حالة خضوع لإرادة جديدة ترمى إلى استنكار إفتراس الأرانب ، وإنما حدث هذا مرة واحدة حينما كان متخماً بالطعام يوشك على الموت !!

وإذا كانت الديوك انخدعت للأيمان المغلظة التى أطلقها الثعلب فى السفينة ، ونسيها حين مشى على الأرض ، فإن انثى الأرنب رفضت أن تأمن لعدوها [التاريخى] فى السفينة ذاتها :

الأرنب وبنت عرس فى السفينة

١ - قد حملت إحدى نسا الأرنب ... وحل يوم وضعها فى المركب
٢ - فقلق الركاب من بكائها ... وبينما الفتاة فى عنائها
٣ - جاءت عجوز من بنات عرس ... تقول أفدى جارتى بنفسى
٤ - أنا التى أرجى لهذى الغايه ... لأننى كنت قديماً " دايه "
٥ - فقالت الأرنب : لا ياجارة ... فإن بعد الألفة الزيارة
٦ - مالى وثوق ببنات عُرْس ... إنى أريد داية من جنسى

وفى قصة " الليث والذئب فى السفينة " يداوم الذئب على إعلان ولائه للأسد ، فيسرف هذا فى بذل الوعود بأنه بعد أن يسترد ملكه على الأرض سيمنح الذئب عجولا وشياها ، ويجعله والى ولاة . ثم يهبط الجميع ، ويعود الأسد إلى مملكته وسلطانه ، فيقبل عليه الذئب مذكراً بالوعد القديم ، لكنه يقابله بتجاهل كامل ويصفه بالتهور :

قال : تجرأت وساء زعمكا ... فمن تكونُ يافتى وما اسمكا
أجابه : إن كان ظنى صادقاً ... فإننى والى الولاة سابقا

وحين يتعارض الطبع الموروث مع البيئة المتغيرة فإن أمير الشعراء يجعل الوراثة العنصر الغالب ، الذى يكتسح تأثير البيئة . ففى قصة " البلابل التى رباها البوم " يضع قصة يرويها عن سليمان عليه السلام ، خلاصتها أنه أعطى عدداً من البلابل للبوم ، ليؤدبها ويرعاها ، فلما اشتاق لرؤيتها ذهب إليها ، فاكتشف أن :

أصابها العى لا اقتدار لها ... بأن تبث نبى الله شكواها

عجب سليمان لما حدث ، لأن البلابل مشهورة بجمال الصوت والفصاحة . [يقال عن الفصيح فى عدد من البلاد العربية إنه بلبل ، وقد قلبت الكلمة فى مصر ، فيقال عنه إنه لبلب] وهنا يظهر الهدهد [صاحب الحادثة التاريخية والمعجزة القرآنية] فيفسر الأمر لسليمان ، قائلا :

بلابل الله لم تخرس وما ولدت ... خرساً ولكن بوم الشوم رباها

لقد جعل التربية [أو البيئة] تتغلب على الطبع الموروث فى البلبل ، وهذا معنى جيد ، ولكنه لو وضع فى سياق الفضائل ، وليس العيوب ، لكان أجود ، وأدعى إلى التفاؤل ، والسعى نحو التغيير

بالتربية ، أو بتحسين الظروف .

أما العنصر الثاني [الأخلاق] ، فقد قدم شوقي عدداً من صورها وأنمعتها ، تكشف العيوب الاجتماعية ، مثل :

١ – منافقة الحاكم بموافقته على كل مايقول :

قصة " نديم الباذنجان "

٢ – الإدعاء والغرور حين لايجد الدعي من يردعه :

قصـــــة " أنت وأنا "

٣ – خضوع الإنسان لحاجاته المادية والتضحية بالقيم :

قصة " السلوقي والجواد "

٤ – التظاهر بالزهد والورع من أجل الخداع :

قصة " الثعلب والديـــك"

قصة " الصياد والعصفور "

٥ – الإستئثار بالخير دون الجماعة [الأنانية] :

قصة " العصفور والغدير المهجور "

[وهذه القصة ركبت بطريقة خاطئة لأنها تحض على الأنانية وإخفاء المكاسب]

٦ – الغرور والتعاظم الكاذب الذي يؤدي إلى التهلكة :

قصة " ملك الغربان وندور الخادم "

٧ – التضحية بالغير طلباً للنجاة الفردية :

قصة " الأسد والثعلب والعجل "

٨ – الحماقة والغفلة التي تؤدي بصاحبها إلى الهلاك :

قصة " اليمامة والصياد "

٩ – يرى عيوب الآخرين ولا يرى عيوب نفسه :

قصة " الغصن والخنفساء "

١٠ – التسرع واقتحام الأمور قبل الإعداد لها :

قصة " القبرة وإبنها "

قصة " ولد الغراب "

وهنا نسجل بعض النصوص المختارة ، التي وفق أمير الشعراء فيها غاية التوفيق ، مضمونا وأسلوبا وهدفاً ، ويمكن أن تخضع لتحليل تفصيلي [مثل محاولتنا مع الديك الهندي والدجاج البلدي] لنتعرف على مافيها من أحكام في الشكل ، وسلامة ودقة المعنى والهدف .

١ - الثعلب والديك

١ - برز الثعلب يوماً   فى شعار الواعظينا
٢ - فمشى فى الأرض يهذى   ويسب الماكرينا
٣ - ويقول الحمد لـلـ   ـه إله العالمينا
٤ - يا عباد الله توبوا   فهو كهف التائبينا
٥ - وإزهدوا فى الطير   إن العيش عيش الزاهدينا
٦ - واطلبوا الديك يؤذن   لصلاة الصبح فينا
٧ - فأتى الديك رسول   من إمام الناسكينا
٨ - عرض الأمر عليه   وهو يرجو أن يلينا
٩ - فأجاب الديك عذراً   يا أضل المهتدينا
١٠ - بلغ الثعلب عنى   عن جدودى الصالحينا
١١ - عن ذوى التيجان ممن   دخل البطن اللعينا
١٢ - إنهم قالوا وخير   القول قول العارفينا
١٣ - " مخطىء من ظن يوماً   أن للثعلب دينا ! "

٢ - ملك الغربان وندور الخادم

١ - كان للغربان فى عصر مليك   وله فى النخلة الكبرى أريك
٢ - فيه كرسى وخدر ومهود   لصغار الملك أصحاب العهود
٣ - جاء يوماً ندور الخادم   وهو فى الباب الأمين الحازم
٤ - قال يا فرع الملوك الصالحين   أنت ما زلت محب الناصحين
٥ - سوسة كانت فى القصر تدور   جازت القصر ودبت فى الجذور
٦ - فأبعث الغربان فى إهلاكها   قبل أن نهلك فى أشراكها
٧ - ضحك السلطان من هذا المقال   ثم أدنى خادم الخير وقال :
٨ - أنا رب الشوكة الضافى الجناح   أنا ذو المنقار غلاب الرياح
٩ - " أنا لا أنظر فى هذى الامور "   " أنا لا أبصر تحتى يا ندور
١٠ - ثم لما كان عام بعد عام   قام بين الريح والنخل خصام

١١ - وإذا النخلة أقوى جزعها ... فبدا للريح سهلا قلعها

١٢ - فهوت للأرض كالتل الكبير ... وهوى الديوان وانقض السرير

١٣ - فدها السلطان ذا الخطب المهول ... ودعا خادمه الغالي يقول :

١٤ - يا ندور الخير أسعف بالصياح ... ما ترى ما فعلت فينا الرياح ؟

١٥ - قال : يامولاي لا تسأل ندور ... " أنا لا أنظر في هذي الأمور !

٣ - اليمامة والصياد

١ - يمامة كانت بأعلى الشجرة ... آمنة في عشها مستتره

٢ - فأقبل الصياد ذات يوم ... وحام حول الروض أي حوم

٣ - فلم يجد للطير فيه ظلا ... وهم بالرحيل حين ملا

٤ - فبرزت من عشها الحمقاء ... والحمق داء ما له دواء

٥ - تقول جهلا بالذي سيحدث ... : يا أيها الإنسان عم تبحث ؟

٦ - فالتفت الصياد صوب الصوت ... ونحوه سدد سهم الموت

٧ - فسقطت من عرشها المكين ... ووقعت في قبضة السكين

٨ - تقول قول عارف محقق: ... " ملكت نفسي لو ملكت منطقي !!

٤ - القبرة وابنها

١ - رأيت في بعض الرياض قبرة ... تطير ابنها بأعلى الشجرة

٢ - وهي تقول يا جمال العش ... لا تعتمد على الجناح الهش

٣ - وقف على عود بجنب عود ... وافعل كما أفعل في الصعود

٤ - فانتقلت من فنن إلى فنن ... وجعلت لكل نقلة زمن

٥ - كي يستريح الفرخ في الاثناء ... فلا يمل ثقل الهواء

٦ - لكنه قد خالف الإشاره ... لما أراد يظهر المهاره

٧ - وطار في الفضاء حتى ارتفعا ... فخانه جناحه فوقعا

٨ - فانكسرت في الحال ركبتاه ... ولم ينل من العلا مناه

٩ - ولو تأنى نال ما تمنى ... وعاش طول عمره مهنا

١٠ - لكل شيء في الحياة وقته ... وغاية المستعجلين فوته!

هذه بعض النماذج المتميزة ، نضيف إليها " أمة الأرانب والفيل " و" القرد في السفينة " وغيرها

من القصص التى هدفت إلى إدانة العيوب الإجتماعية التى تصدر عن تحريف فى الأخلاق ، وبينت آثارها ونتيجتها المهلكة ، وقد بلغت الدرس الأخلاقى فى إطار قصصى متدرج مقنع ، ولغة ميسورة ، وتحليل دقيق للعيوب فى أسبابها ومظاهرها ، فلم تتعسف فى فرض العظة ، ولم تصل إلى نتيجة لم تؤسس على أسبابها المقبولة . كما أنها تشكلت فى قالب موسيقى خفيف ، ولم تسرف فى امتدادها ، كما لم تبلغ من الإيجاز ما يخل بطابعها التصويرى ، وجوها القصصى . لقد جاءت مناسبة حجما ، وإيقاعا ، ولغة ، وتصويرا .ومن المتوقع أن القصة التى تكشف عن الطباع ، وتبحث عن الدوافع التى تنحرف بالأخلاق أن تهتم بالقيم ، بالمثل العليا والأفكار الأساسية المطلقة التى ترفع من قدر الإنسان ، وتجعل منه هذا الكائن المتحضر ، القادر على صناعة التقدم ، وحماية العالم ، وتوجيه تاريخه .

لقداهتم شوقى بقيم الحياة ، والصدق ، والحرية ، والكرامة ، والإيمان بالقدر ، والشجاعة ، والوطنية ، والأمومة ، والحقيقة ، ومن خلال تمجيد هذه القيم والإغراء بإلتزامها آدان الكذب ، والرياء ، والعبودية ، والخوف ، والعناية بالقشور والمظهر الكاذب : ففى قصة " النملة والمقطم " دعوة إلى الإيمان القدرى بأن الأجل مكتوب ، ولا يصح أن يقعد الإنسان العمل الشجاع خوفاً من الموت أو حرصاً على الحياة :

صـــاح لا تخشـــــى عظـــــيما فالـــذى فى الغيــــب أعظـــم

وفى قصة " أمة الأرانب والفيل " تتمازج قيم الوطنية وحرية الفكر والإيثار ، فقد كانت أمة الأرانب تعيش فى خلاء ، لكن الفيل اتخذ له فى بيوتها طريقاً مما هدد وجودها ومزقها ، فقام فيها أرنب لبيب ونادى إلى مؤتمر ودعا إلى الاتحاد ، فتمخض المؤتمر عن اختيار ثلاثة لوضع خطة . وهنا يتجلى الدرس السياسي الديمقراطى فى أسباب الاختيار :

وانتخبوا من بينهم ثلاثه لا هرما راعوا ولا حداثه
بل نظروا إلى كمال العقل واعتبروا فى ذاك سن الفضل

واجتمعت اللجنة المصغرة ، فاقترح أولها الرحيل عن الوطن المعرض للخطر والبحث عن وطن بديل. وإقترح الثانى الإستعانة بخبرة الثعلب "باعتباره داهية " ولو تقاضى ثمن أستشارته أرنبين . وقد أعترض المؤتمر العام على الإقتراحين ، فالرحيل أشد ضرراً من البقاء ، ولا يدفع العدو بالعدو . أما الثالث فقد دعا إلى العمل الجماعى ، وحفر حفرة يهوى إليها الفيل فى مروره . وقد تم له ما أراد ، لكن تبل هذا الأخير يتأكد حين تقبل عليه الأرانب تهديه تاجها ليصبح ملكاً ، فيعتذر عن عدم قبوله ، لأنه يرى أن الأحق به ليس من اخترع الحيلة ، بل من أعطى صاحب الحيلة فرصة العمل ، وهو الذى دعا : "يا معشر الأرانب " ونبه إلى الخطر مبكراً !!

أما قيمة الوطنية التى نجدها فى هذه القصة الطويلة نسبياً " ٢٤ بيتاً " فنجدها ماثلة مجسدة فى قصة موجزة سهلة الترديد محددة الهدف :

الــوطــن

١ - عصفورتان فى الحجا   زحلتا على فنن
٢ - فى خامل من الريا   ض ، لاند ولا حسن
٣ - بينا هما تنتجيان   سحراً على الغصن
٤ - مر على أيكهما   ريح سرى من اليمن
٥ - حيا وقال : درتا   ن فى وعاء ممتهن
٦ - لقد رأيت حول صنعا   ء وفى ظل عدن
٧ - خمائلا كأنها   بقية من ذى يزن
٨ - الحب فيها سكر   والماء شهد ولبن
٩ - لم يرها الطير ولم   يسمع بها إلا أفتتن
١٠ - هيا اركبانى نأتها   فى ساعة من الزمن
١١ - قالت له إحداهما   والطير منهن الفطن :
١٢ - ياريح أنت ابن السبيـ   ـل ما عرفت ما السكن
١٣ - هب جنة الخلد اليمن   لا شىء يعدل الوطن !

وفي قصة " الظبى والعقد والخنزير " انتصار للحقيقة والجوهر ، وإدانة للخداع والقشور ، وتأكيد بأن الزينة لا ترفع خسيساً ، فقد أعجب الظبى بجيده ، وتمنى لو زينه بعقد من اللؤلؤ ، وما لبث أن رأى العقد فى عنق الخنزير !! فكان الظبى ظبياً دون العقد ، وبقى الخنزير خنزيراً حتى لو حلى عنقه بالجواهر !!، ويتردد نفس المعنى - تقريبا - فى قصة " دودة القز ، والدودة الوضاءة " . وإذ يلقى القرد حتفه بسبب كذبه المتكرر فى قصة " القرد فى السفينة " ، وهذا تأكيد لقيمة الصدق ، فإن الحمامة تلقى مصيراً مؤلماً إذ كذبت على سليمان فى قصة " سليمان عليه السلام والحمامة " . أما قيمة التعاون فتعلى من شأنها قصة " الكلب والحمامة " . وفى " النعجة وأولادها " تتجلى قيمة الأمومة ، والوطن أيضاً ، فالوطن أم وابن فى آن واحد ...

وهناك قصص يمتزج فيها التوجيه الأخلاقى بالقيمة ، مثل قصة " الأفعى النيلية والعقربة الهندية" ، فقد تصارعتا ، وإنتصرت الأفعى ، إذ لاذت العقربة بجحرها ، وهنا تقدمت الأفعى وأحاطت بالجحر مطمئنة إلى انتصارها ونامت ، فما كان من العقرب إلا أن تسللت ولدغت الأفعى فى رأسها

فأودت بها ، ونجد المعنى والمغزى فى البيت قبل الأخير :

مـــن ملك الخصـــم ونـــام عنـــه   يصبـــح يلقـــى مـــا لقيـــت منـــه

فهنا دعوة إلى الحذر ، وعدم الاطمئنان إلى العدو ، حتى وإن اظهر الإنهزام ، هذا من جانب الافعى ، كما تتضمن القصة دعوة إلى عدم الاستسلام للهزيمة ، والإصرار على المقاومة ، وفك الحصار ، وهذا من جانب العقربة . إذا كان شوقى قد طرح القضية من زاوية ان من " ملك الخصم ونام عنه فإنه سيفقد كل مايملك " فإنه قد آثر التوجيه الأخلاقى بإثارة الحذر ، ولم يستثمر قيمة الكفاح وتحرير الوطن التى تمثلها العقربة . وبصفة عامة فإن حس شوقى قاده إلى الجانب الأكثر قبولا ، لأن الصراع بين أفعى وعقرب أمر غير مستحب ، وهما حشرتان بغيضتان ، ولن يكون القارىء ، والطفل بصفة خاصة ، فى جانب إحداهما يتمنى لها النصر ، ويرى نفسه فى إهابها أو يؤدى دورها .

ومثل هذا التداخل نجده فى قصة : " الكلب والقط والفأر " وفيها كان الكلب يحاصر قطاً على جدار فرآه فأر ، رأى أن يتقرب إلى القط [عدوه التقليدى] لعله يحظى بالأمان لنفسه ولقومه ، فألقى بالتراب فى عينى الكلب ، ونجا القط ، الذى فرح بهذه النجاة ورأى أن يحتفل بها ، فيقيم وليمة ، وفى هذه الأثناء جاء الفأر يذكره بما كان من إخلاصه ، لكن هذا لم ينفعه ، فقد نهض القط :

وانـقـض فـى الحـال عـلـى الـضـعـيـف   يـأكـلـه بـالـمـلـح والـرغـيـف

فـقـلـت فـى الـمـقـام قـولا شـاعـا   " مـن حـفـظ الأعـداء يـومـاً ضـاعـا "

التوجيه الأخلاقى هنا ألاتسدى خدمة لعدو ، وأن الظن بتنازله عن عداوته خداع ، وربما كانت القاعدة أن الفأر كان يساعد الكلب فى القضاء على القط : استعن بعدوك على أعدى عداك ، ولكنه خالف القاعدة فضاع . عدل موقفه بناء على الظن ، وتوهم إمكان أن يتحول العدو إلى صديق ، وقد أهمل حقيقة مقررة ، " والحقيقة " قيمة ينبغى الحرص عليها ، وبها يستقيم الفكر وتستقر الحقوق وتتحدد المواقع ، ومخالفتها تؤدى إلى الفوضى والهلاك .

فى الشكل الفنى

١ - استخدم شوقى أكثر من طريقة فى تقديم حكاياته ، فلجأ إلى صيغ تدل على وجوده طرفاً فى قص الحكاية ، دون أن يكون له كإنسان دور فى موضوع القصة ، بمعنى . أنه مجرد شخص يحكيها ، وليس طرفاً فى الصراع ، كأن يقول مثلا : رأيت أفعى - أنبئت أن سليمان - لست بناس ليلة - أسمع نفائس ما يأتيك من حكمى - سمعت أن طاوساً - رأيت فى بعض الرياض قبرة .

هذه " المداخل " ينسبها لنفسه كراوية للقصة ، دون أن يتعدى وجوده هذا الموقع ، ولعله بهذه الطريقة يجارى طريقة تقديم " الحدوتة " الشعبية ، التى يرويها شخص دون أن يشارك فى أحداثها .

وفى قصص أخرى – هى الأكثر عدداً – قدمها شوقى بضمير الغائب ، عن شخصيات يصفها ويقدمها دون أن يسفر عن نفسه .

٢ – ويختار شوقى بداية لقصته لحظة ينمو فيها الحدث ، ويتدرج من خلال الصراع بين طرفين ، حتى ينتهي إلى غايته ، ثم يستخلص العبرة أو الدرس الأخلاقى فى البيت الأخير ، أو فى بيتين مثلا ، ولكنه فى حالات قليلة جعل من العبرة مقدمة للقصة ، وذلك فى " النملة الزاهدة " التى تبدأ بتقرير مبدأ إنسانى ، ثم تطبق هذا المبدأ على حكاية النملة :

سعى الفتى فى عيشه عباده ... وقائد يهديه للسعاده

لأن بالسعى يقوم الكون ... والله للساعين نعم العون

فإن تشأ فهذه حكاية ... تعد فى هذا المقام غاية

كانت بأرض نملة تنباله ... لم تسل يوما لذة البطاله

ويلجأ إلى الطريقة ذاتها فى " الأسد والضفدع " .

٣ – وشخصيات قصص شوقى – فى مجموعها – من الحيوان والطير والحشرات ، وقد ظهر "الإنسان " فى عدد قليل منها ، وباستثناء قصتين نسبتا إلى شخصيات بشرية دون مشاركة من الحيوان [هما : أنت وأنا ، ونديم الباذنجان] نجد أن الدور الأساسى فى القصص المشتركة للحيوان ، حتى فى تلك القصص التى اتخذت من سفينة نوح بيئة لها ، أو الأخرى التى تحدث فيها الطير إلى سليمان ، سنجد أن دورهما لم يتجاوز الحكم على الفعل وليس المشاركة فيه ، والقصة المشتركة الوحيدة ، التى ظهر فيها أثر الإنسان وتحريكه للحدث فى قصة " الصياد والعصفورة " . أما قصة " ضيافة قطة " [وفى الديوان إشارة إلى أنها نشرت عام ١٩٢٩] فإنها صورة وصفية عن تجربة مباشرة ، ولا تملك مقومات القصة .

٤ – ويجدل شوقى أكثر قصصه على شكل صراع، فهناك شخص ضد آخر ، أو من يحتال ، ومن يقاوم الإحتيال ، وقد يكون الصراع ثنائيا : الصياد والعصفور – الثعلب والديك – الأفعى والعقرب – القرد والفيل – الشاه والغراب – القبرة وإبنها – اليمامة والصياد – الكلب والببغاء .. إلخ . وقد يكون الصراع ثلاثياً مثل : الأسد والثعلب والعجل – الكلب والقط والفأر – الثعلب والأرنب والديك .

وقد لجأ إلى صراع رباعى فى قصة واحدة هى : الغزال والخروف والتيس والذئب . ومن المعروف أن الصراع يقوى العنصر الدرامى فى القصة ، ويحدد المعنى الذى يمثله كل طرف ، ويؤدى إلى نهاية محددة

. وهذه الجوانب تجعل إدراك الأطفال للقصص [وحفظها أيضاً] أمراً يسيرا . ومع هذا فإن أمير الشعراء نسج عدداً من القصص على غير منوال الصراع ، واستعان - كبديل للصراع - بطرح الأسئلة وانتظار الجواب ، كما نجد في " السلوقي والجواد " ، فليس بينهما صراع ، وإنما كان السلوقي يسأل ، والجواد يجيب ، وكذلك في قصة " الغزال والكلب " .

وقد تكون القصة صورة وصفية ، تستمد تشويقها من دقة تفاصيل الصورة وطرافة الأفكار ، وعنصر الحوار ، كما في " العصفور والغدير المهجور " و " فأر الغيط وفأر البيت " و " الظبي والعقد والخنزير " و " ولي عهد الأسد وخطبة الحمار " وغيرها .

٥ - وفي إطار قصص الأطفال الشعرية قدم شوقي عدداً من القصص [تسع قصص] عن الحيوانات في سفينة نوح ، وقد استقلت كل قصة بحادثة ومغزى ، ولكن وحدة المكان [السفينة] قد أرهصت بأنه من الممكن أن تمزج هذه القصص في بناء فني واحد ، بإضافة قليل من الجمل الحوارية ، ليتكون منها هيكل مسرحية طريفة ، وقد قام بعض المتأدبين بهذه المحاولة أخيراً : ولكنها لا تزال قابلة لإجتهادات أخرى ، تتجاوز تلك المجموعة المختصة بسفينة نوح ، إلى قصص الحيوان عند شوقي ، التي يمكن أن ينتقى من بينها القصص المتعاكسة في الهدف ، أو المتفقة في الغاية ، وبشيء من إعادة التكوين يمكن أن تصنع عرضا مسرحياً طريفاً ، فتلتقي قصص الأطفال ، ومسرح الأطفال ، في إطار الشعر ، لقاء جميلا ، مثمراً ، يفيد من إمكانات تطوير الشكل الفني للقصة - القصيدة ، إلى القصة المسرحية .

وأخيراً ...

فإننا لسنا بحاجة إلى استعادة قصائد شوقي القصصية ، التي سجلناها ، لنرصد من خلالها ما تجسد فيها من عذوبة الإيقاع وجمال اللغة ، ودقة التصوير ، وتنوع عناصر التشويق .

* * * * * * * * * * *

* * * * *

* * *

الفصل التاسع

كامل الكيلانى

من بين جيل الرواد لفن قصص الأطفال يبدو اسم كامل كيلانى الأكثر وضوحا والأقدر على الأستمرار ، بين كتاب هذا الجيل أيضا . وإذا كان أمير الشعراء أحمد شوقى استطاع أن يستمر دون غيره من رواد القصة المنظومة (مثل جلال ، والعرب ، والهراوى) فبفضل خفة أوزانه السهلة الواضحة الإيقاع، وكلماته البيّنة الدقيقة الدلالة ، وطرافة الحكاية ، وصواب الدرس المستخلص منها . أما بالنسبة لقصص كامل كيلانى ، فإن استمرارها سيعتمد على أسباب أخرى ، فإنه إذ يأخذ مكان الرائد المؤسس لفن قصص الأطفال النثرية ، فقد أخلص قلمه وفكره لهذا العمل ، حتى بلغت قصصه المنشورة مائتين وخمسين قصة ، مابين مؤلفة ومترجمة ، ومقتبسة ، ومختصرة ، وقد وضع مراحل أعمار الطفولة جميعا نصب عينيه ، وكتب لكل مرحلة مايناسبها لغة وأهدافا ، كما أنه نوّع فى مصادر قصصه ، فوسع من آفاق الرؤية ، وجدّد فى نوافذ المعرفة ، وأضاف إلى التجارب العربية المأثورة تجارب الشعوب والحضارات الأخرى ، مما أغنى هذا الفن ، وأكسبه إحساسا بالأهمية ، ولفت الأنظار إلى ضرورة العناية به ، وليس من شك فى أن دأب كامل كيلانى على الكتابه ، وترسيخ طريقته فيها ، وإصراره على مخاطبة الطفل العربى ، وارتقائه باللغة والذوق والهدف . كان وراء تغيير نظرة المجتمع بصفة عامة ، والمهتمين بالتعليم والتربية خاصة بقصص الأطفال ، ومن ثم فإنه يكون صاحب الفضل فى ظهور هذا الجيل الحالى من كتابها المنتشر على مساحة الوطن العربي ، (ولعل هذا يذكرنا بفضل نجيب محفوظ على فن الرواية العربية ، واتجاة إبداعات الكتاب إليها) .

وقبل أن نتعرف على مصادر تجاربه ، وخصائص فنه ، وما يوجه إليه من انتقاد . نعرض لجانب من حياته الخاصة ، وظروف نشأته ، فقد يُساعد على إضاءة جانب من موهبته ، ويُفسر إصراره على العناية بالطفل العربى ، وإيثاره بالكتابة له .

يرجع كامل كيلانى فى نسبه إلى الشيخ عبد القادر الجيلانى ، المتصوف المعروف وقد ولد بحى القلعة بالقاهرة عام ١٨٩٧ ، وكان والده مهندسا ورياضيا يملك مكتبة متنوعة المعارف ، تفتحت عينا ابنه على مافيها من ذخائر الدين والأدب والتاريخ [١] .

---

١ - تعتمد فى هذه المعلومات على أطروحة ماجستير (مخطوطة) أعدها عبد الرحيم محمد عبد الرحيم (١٩٧٩) بكلية اللغة العربية بأسيوط (جامعة الأزهر) وهى بعنوان : كامل كيلانى : حياته وأدبه .

ويمكن اعتبار هذه النشأة فى بيئة مثقفة ، وبين أصناف العلوم ، العامل الأول ، الموجّه ، والمغذى لموهبته ، كما يمكن اعتبار حى القلعة مؤثراً آخر ، فهذا الحىّ العريق وماحوله من شواهد التاريخ وفنونه قدّم للأدب والفن فى مصر عددا من أصحاب التميز والابتكار ، فهذا المناخ الخاص كما يعمق حسّ الأصالة والانتماء ، يحرك فى الوجدان حاسة الجمال ، والرغبة فى الاكتشاف .

ويكتمل معنى البيئة الخاصة المثقفة والبيئة العامة الموجهة ، حين نعرف أن والدة كامل كيلانى كانت تنظم الزجل ، وكان خاله إسماعيل - وهو شيخ ضرير يعيش فى كنفهم - يحفظ القرآن الكريم ، والكثير من الشعر والقصص والأخبار ، كما كانت تعيش فى رعايتهم أيضا سيدة يونانية وابنتاها ، وكن على ثقافة عالية ، وقد تولت هذه الأسرة اليونانية الصغيرة مهمة تربية الطفل " كامل " والعناية به .

يضاف إلى هذا كله مانعرف من طبائع الحياة فى الأحياء الشعبية ، من سهر حول شاعر الربابة ومايروى من ملاحم بطولية ، وقصص فكاهية ، ومايتتشر بين نساء هذه الأحياء خاصة من حكايات عن العفاريت والسحر وغرائب الأحوال . لقد نشأ كامل كيلانى فى هذه البيئة المشبعة بالدوافع الموجهة إلى الاهتمام بالغرائب ، والمعجزات ، وإكتشاف العوالم الخرافية ، وحتى بعد أن كبر نسبيا . وتغيرت من حوله الأحوال ، فعادت الأسرة اليونانية إلى وطنها ، وانفتحت الأحياء القديمة - ولو بدرجة ما - على الحياة الحديثة ، فإن كامل كيلانى ظل مقيما بمهده الأول ، حرصا على إستدامة علاقته بتاريخ وطنه ، ومصادر إلهامه الأولى .

ويذكر عبد الرحيم محمد فى أطروحته المشار إليها أن كامل كيلانى لم يكن تلميذا نابغة ، بل كان دون المستوى المتوسط ، ربما لأنه كثير الشرود ، يجد مشقة فى التركيز ، وسنجد فى حياته ونشاطه مايدل على هذا ، ولكننا سنجد أيضا ما يؤكد أنه جم النشاط حديد الإرادة ، إذا رام هدفا أصر عليه حتى يبلغه ، وقد سماه الشاعر أحمد شوقى " عقرب الثوانى " ، ولم تكن نزعته العلائية المتشائمة ، ولا أسلوبه الجزل المصنوع - على طريقة أبى العلاء أيضا - حائلين دون إقباله على التأليف للطفل ، الذى يتطلب عكس ذلك تماما ، أى يحتاج ، بل يدل على تفاؤل بالحياة ، وإيمان بإمكانية التطوير والتغيير إلى الأحسن ، ويتطلب لغة سهلة ، وخيالا طليقا ، وبساطة فى التصوير والتعبير عن الفكرة مهما كانت عميقة . لقد عمل كامل كيلانى مدرسا للترجمة فى المدرسة التحضيرية ، ثم نقل إلى مدرسة الأقباط الثانوية بدمنهور ، ولعل ابتعاده عن القاهرة أغراه بالاستقالة ، ثم عاد إلى العمل بوزارة الأوقاف . وفى هذه المراحل التى أمدته بخبرة تربوية لايمكنه تحصيلها عن غير طريق التدريس ، مارس أعمالا ، وحصل علوما أخرى ، فالتحق بالجامعة الأهلية ، والتحق أيضا بمدرسة دانتى اليجيرى لدراسة الأدب الإيطالى . وكان رئيسا لنادى التمثيل المسرحى ، ومديرا لصحيفة الرجاء ، كما شارك فى تأسيس جماعة أبوللو الأدبية تحت قيادة الشاعر الدكتور أحمد زكى أبو شادى ، وريادة أحمد شوقى . ويمكن أن يضاف إلى كل هذه العوامل المؤثرة ، والخبرات المتنوعة أن كامل كيلانى عاش العصر الذهبى للندوات الثقافية فى

القاهرة ، كما عاش الثورات السياسية (وقد شارك فى ثورة ١٩١٩) والثورات الفكرية ، وشهد الصراع بين الثقافة الغربية الوافدة المبهرة بالدعوة إلى التجديد ، والثقافة التراثية (العربية الإسلامية) المحتمية بالدعوة إلى التأصيل . ومع كراهة كامل كيلانى للصراعات والخلافات ، فإن آثار هذا الصراع قد انعكست على نشاطه الأدبى ، فيما يتعلق بقصص الأطفال بصفة خاصة .

مصادر قصصه

لقد عرفنا من قبل شيئا عن تنوع ثقافة كامل كيلانى ، وهذا التنوع سينعكس على قصصه بالطبع، التى تعددت مصادرها الثقافية ، على أن هذا التعدد فى المصادر كان لابد أن يكون ، مادام الكاتب يخاطب شرائح مختلفة فى العمر من الأطفال ، فإن ما يناسب مرحلة لايناسب مرحلة أخرى ، أو يأخذ نفس الدرجة من الأهمية والشغف ، وهكذا لابد أن تعدد المصادر ، لتناسب تنوع واختلاف الاهتمام، مع تطور مراحل العمر ، التى تتطلب شكلا فنيا أكثر تعقيدا ، وموضوعات أقرب إلى الواقع الاجتماعى ، أو المعرفة العلمية . هناك محاولات مبكرة جدا ، فى التأليف ، ترجع إلى طفولة كامل كيلانى ، أو صباه ، ولكنها مجرد ارهاصات أو مؤشرات على تطلعه ومحاولته . ويمكن أن نقول إن أول محاولة جاده كانت مترجمة ، وذلك حين ترجم قصة " آلام الفقير " لرياض الأطفال ، من الإنجليزية ، ونشرها فى مجلة " الرجاء " التى كان يديرها عام ١٩٢٢ ، ومع هذا ظلت " حالة مفردة " .

ولم يبدأ فى التأليف الجاد إلا فى عام ١٩٢٨ (أى أنه كان حول الثلاثين من عمره) حين أخرج أول قصة للأطفال باسم " السندباد البحرى " ، ثم اتبعها بقصص أخرى استمدها من نفس المصدر ، وهو قصص " ألف ليلة وليلة " ، مثل قصة " علاء الدين " ثم " تاجر بغداد " .

لقد توقفت جهود كامل كيلانى بوفاته عام ١٩٥٩ وقد تجاوز الستين بعامين ، فتوقف سيل القصص والأناشيد ، واستقرت صورة نتاجه المتنوع الضخم ، عند اللوحة التى نجدها مطبوعة على الغلاف الأخير لأى كتاب يحمل اسمه ، تحت عنوان ثابت هو " مكتبة الأطفال بقلم كامل كيلانى " ، وهى - من ثم - تشكل تحت تسعة عناوين رئيسية ، هى قنوات التأليف : التى تكشف عن المصادر التى استمدها : أو أهم هذه المصادر، كما سنرى ، وأما هذه العناوين التسعة فهى :

١ - قصص فكاهية .
٢ - قصص من ألف ليلة .
٣ - قصص هندية .
٤ - قصص شكسبير .
٥ - أساطير العالم .
٦ - قصص علمية .
٧ - أشهر القصص .
٨ - قصص عربية .
٩ - قصص تمثيلية .

ونحن نقبل هذا التقسيم كمؤشر عام على اتجاهات نشاطه ، والكشف عن مصادره ، ولكن ، لنا عليه أربع ملاحظات :

الأولى : أن هناك قصصا متعددة المصادر ، لم تشر إليها اللوحة ، التى يبدو أنها تقتصر على مانشرته " دار المعارف " بصفة خاصة ، لأننا نجد له سلاسل أخرى نشرتها " دار مكتبة الأطفال " بالقاهرة ، مثل " جحا قال .. يا أطفال " ، و" عجائب القصص " و" قصص رياض الأطفال " .

وهذا يعنى أن حكايات جحا ونوادره كانت من بين مصادره ، وأن صلته بالقصص فى الآداب الأخرى تتجاوز مانجد فى اللوحة المشار إليها . وكيلانى نفسه يقرر فى حوار معه أن صحبته طويلة مع شكبير ، وموليير ، ودانتى ، وفولتير ، وهوجو ، وموسيبه ، وكولردج ، وبايرون ، وشيلى ، وديكنز ، وغيرهم (المخطوطة ص ١٨٣) فإذا ستكون هناك قصص غير محددة المصدر ، يمكن أن تكون مزيجا من تأثيرات مختلفة .

الثانية : أن مصادره العربية متنوعة أيضا ، بما يتجاوز المنصوص عليه على أغلفة قصصه ، وقد اهتم كامل كيلانى بديوان ابن زيدون ، وحققه وشرحه ، و بشعر أبى العلاء المعرى ، ومن طريف مايذكر فى هذا المقام ما ذكره كيلانى فى مقدمته لرحلات جلفر ، عن سبق أبى العلاء لسويفت مؤلفها ، فى غرابة التصوير وعمق المغزى ، حيث قال أبو العلاء :

زعموا رجالا كالنخيل جسومهم	ومعاشرا قاماتهم أشبار
إن يصغروا أو يعظموا فبقدرة	ولربنا الإعظام والإكبار
يُستصغر الحى الحقير وتحته	أمم توهم أنه جبار [1]

وإذا كنا نعرف أن اهتمام كامل كيلانى بأبى العلاء وشعره يسبق ترجمته لرحلة جلفر ، فليس مستبعدا أن تكون هذه الأبيات هى التى وجهت اهتمامه إلى القصة الشهيرة ، وما يماثلها من القصص العالمية .

الثالثة : أن هناك قصصا – لم تشر إليها اللوحة – مستمدة من القرآن الكريم ، أو هى بإيحاء من بعض قصصه على وجه التحديد ، ويشير عبد الرحيم محمد فى أطروحته (المخطوطة ص ٧٦) إلى قصة " الأمير الحادى والخمسون " المستوحاة من قصة " يوسف عليه السلام " وقصة " قابيل وهابيل " المستمدة من مصدرها القرآنى ، وكذلك " عجائب الدنيا الثلاث " وهى مستوحاة من قصة " موسى عليه السلام ". وهذا يعنى أن القرآن الكريم كان مصدرا من مصادر قصص الكيلانى .

الرابعة : أن هذا التقسيم لاينهض على منهج علمى ، أو علاقة منطقية ، ففيه تداخل ، أو

١ – هنا اتفاق فى الفكرة ، وتقارب فى المغزى ، ولكن قصة سويفت تتجاوز هذا التشابه " الفكرى " أو حتى الاستيحاء ، إلى فنون من التصوير والمفاجأة والعمل ، تتجاوز قدرة الأبيات الثلاثة .

خلط بين المصادر ، والأسلوب ، أو الهدف ، والمستوى . ونمثل لهذا التداخل بما حصرته اللوحة " القائمة " تحت عنوان " قصص من ألف ليلة " ، وهى عشر قصص ، ليس من بينها قصة " أبو الحسن " التى وضعها تحت عنوان " قصص فكاهية " ، وهى قصة يمكن أن تكون فكاهية، أو من حقه أن يراها كذلك ، ولكنها - من حيث مصدرها - مستمدة من ألف ليلة أصلا، فهى بذاتها قصة " النائم اليقظان " (وقد مسرحها مارون النقاش تحت عنوان : " أبو الحسن المغفل " ، وعاد إليها سعد الله ونوس وأعطاها مغزى عصريا سياسيا ، تحت عنوان " الملك هو الملك " ، وكتبها أيضا الدكتور حسن يعقوب العلى مسرحية أيضا بعنوان " الثالث ") فهى أشهر من أن يختفى مصدرها ، وكان ينبغى الإشارة إليه (١) .

غير أننا - فى النهاية نقول إنه مع تعدد المصادر استطاع أن يؤصل لنفسه طريقة ، ويحدد لقصصه أهدافا ، هى التى ينبغى أن نهتم بها ، ونتعرف على نماذج تؤكدها .

خصائص فنه القصصى

من التجاوز أن نحاول استخلاص مبادىء أو خصائص فنية مؤكدة وقاطعة لهذا الكاتب الجم النشاط ، الذى تفوق نتاجه القصصى فى كميته وتنوع موضوعاته على جميع سابقيه فى الكتابة للطفل ، وربما لاحقيه أيضا . وربما كان الأصوب - من الوجهة العلمية التحليلية - أن نناقش بعض الأعمال المحددة ، لنكتشف من خلالها كيف تعمل موهبته فى تشكيل المادة الأساسية لتأخذ طريقة القصص ، أو شكل الحكاية . مع هذا يمكن أن نرصد بعض الجوانب المشتركة أو السائدة

ا - اللغـــة :

إن كامل كيلانى لم يضع على أغلفة قصصه أو فى مقدماتها مايحدد مرحلة العمر التى يكتب لها ، ماعدا المجموعة التى وضعها تحت عنوان " قصص رياض الأطفال " (وسيكون لنا رأى فيها) أما كتاباته الأخرى فقد تركت دون توجيه ، أو هى تركت ليحددها القارىء بالظن من حجمها أو عنوانها أو موضوعها ، وهو فى رأينا لايكفى . وليس النص على المرحلة العمرية لمصلحة المتلقى (الطفل) فقط ، أو معلم الأطفال فحسب ، إنه مطلوب للمؤلف أصلا ، ولا نشك فى أن هذه المسألة كانت غير محسومة عند كامل كيلانى ، لم يشعر بأهميتها ، وأول دليل عليها نجده فى لغة القص عنده ، إنها تضع الهدف التلقينى - وليس الهدف التعليمى - فى اعتبارها ، فاللغة عنده ، وبشكل مستمر ، أعلى من مستوى الحكاية ، التى تكون بسيطة جدا ، ومن ثم أعلى من قدرة القارىء الطفل (المتوقع) على التحصيل .

---

١ - وتشير الأطروحة إلى أن كامل كيلانى لم يقتصر فى استيحاء ألف ليلة على نسختها العربية ، بل استمد قصصا لا توجد إلا فى ترجماتها الأوربية ، ويلم ذكر هنا قصص علاء الدين ، وعلى بابا ، وبابا عبد الله والدرويش ، وتاجر بغداد

وهذا يعنى أن كامل كيلانى لم يختلف فى شيء عن أدباء جيله الذين كتبوا للكبار ، فى أنهم يربطون بين أدبية الأسلوب ، واحتشاده بالمفردات غير الشائعة (أو الكلمات الصعبة) والحرص على اصطناع إيقاع لا يتطلبه المعنى ، يحصلون عليه بالترادف ، أو السجع مثلا . ونقدم على هذه الخاصة دليلين تطبيقيين : الأول من قصة " الأمير مشمش " - التي وصفت بأنها من " قصص رياض الأطفال " ، فهى - من ناحية اللغة - لم تلتزم بالمعجم الممكن لطفل الرياض ، ولا بعلاقات الجمل التي يمكن إدراكها . تبدأ القصة هكذا : " عاش فى قديم الزمان أخوان غنيان . الأخوان ، مع أنهما غنيان ، بخيلان اسم الأول : هامز ، واسم الآخر : لامز ، كان كل منهما يحب المال ويجمعه " . نلاحظ ثقل موقع الجملة الاعتراضية التى فصلت بين المبتدأ والخبر بعبارة طويلة ، وصعوبة صنيعة التثنية فى " كل منهما " . كما سنجد فى القصة عبارات مثل قول عابر السبيل : " أطلب منك النجدة ، لايبخل علىّ " ، واستخدام كلمات مثل الشواء " و " عطية سخية " ، " الابريق عليه صورة إنسان يكاد ينطق منه اللسان"!! و " البوتقة " . أما فى قصة " أبو صير وأبو قير " التى لم يحدد مستوى المخاطب بها ، فإنه يفسر كلمتين فقط بعبارتين يضعهما بين قوسين : إذا ارتاب (أى شك) ويضعه فى غرارة (أى زكيبة) فى حين أننا نجد كلمات وعبارات أخرى - من نفس المستوى ودرجة الغموض لم يشرحها بطريقته السابقة ، أو بطريقة أخرى بديلة ، وهى كثيرة كثرة ملفتة ، مثل : " لايظفر " ، " لايجد قوته إلاّ بشق النفس"، " كسدت صناعته " ، " المماطلة " ، " لست أرى بدا من مكاشفتك بالحقيقة " ، " ريان السفينة " ، " كان أبو صير لا يتوانى عن العمل " ، " لا يضنّ على صاحبه " ، " راجت صناعته " ، " مازال صاحب الفندق يؤاخذ أباصير ويعنى بأمره " ، " أساه " ، فهذه عبارات ليست أقل احتياجا للبيان من الكلمتين اللتين فسرهما ، مع هذا لم يبادر إلى ذلك ، مما يشير إلى عدم ثبات المستوى اللغوى ، أو تفاوت هذا المستوى حسب ظروف اللحظة . و يكرر الأمر فى قصص أخرى .

الدليل الآخر ، الذى يبلغ حد الافتعال ، هو ما نجده فى نهاية بعض القصص ، من حشد لأسماء وكنى وألقاب ، لم تعد مستخدمة ، أو هى لاتناسب مستوى قارىء هذه القصص ، ونقدم مثلا من ختام " زهرة البرسيم " التى وضعها تحت عنوان " قصص علمية ؛ فإنه يلحق بها " قائمة " عن " أعلام الحيوان " - أو كما يصفه : معجم لطائفة من أسماء الحيوان وكناه وألقابه " ليرجع إليها المدرس عند الحاجة " . وحتى هذا التوجه إلى المدرس بتلك الأسماء والكنى والألقاب لايبرر إيرادها ، بل قد يؤدى بالمدرس ، أو يغريه بالانحراف بتلك القصص العلمية عن غايتها ، فيتحول تدريسها إلى تسابق لقهر الذاكرة ، وحفظ هذه الكلمات المهجورة فى غير طائل ، وماذا يفيد المدرس ، أو الطفل من معرفة أن ابن عرس تسمى السرعوب ، وأن الأرنب يسمى أبانبهان ؟! وما جدوى أن العرب كانت تسمى البرغوث أباطاهر ، والبطة أم حفصة ؟!! وأن الذئب أبو جعدة ، وعسعس ، وأنثاه جهيز !! هذا ضياع للجهد ، وإغراء بالتحريف ، وإفساد للذوق أيضا ، ولهذا نرى تنقية قصص كيلانى من مثل هذه الملحقات المفسدة ، إذ لانملك المطالبة

بإعادة صياغة هذه القصص ذاتها [1].

٢ - الحبكة

أ : يهتم كامل كيلانى بتأليف الحكاية ، وترتيب مراحلها ، حسب التتابع الزمنى ، سواء كان هو مبتدع الحكاية ، أو اقتبسها من مصدر تراثى مثل " كليلة ودمنة " ، و" الف ليلة وليلة " وغيرهما . وهذا التتابع الزمنى يأخذ شكل الفصول ، أو الفقرات ، المتساوية المساحة تقريبا ، يتصدر كل فقرة عنوان فرعى ، قد يحمل اسم شخصية ، أو يشير إلى حادثة ، أو يصف موقفا ، أو حالة . أما القصص القصيرة جدا ، مثل " الأمير مشمش " ، فإنها تسرد دون عناوين فرعية .. وكثيرا ماتكون هذه العناوين الفرعية محددة لعناصر الحكاية من تعريف بالشخصيات ، ورصد لآثار تلك الحوادث ، ليكون الختام .

فمثلا تتحرك قصة " أبو الحسن " عبر هذه العناوين الفرعية :

١ - أبو الحسن وأصحابه	٢ - بين أبى الحسن وأمه
٣ - خطة أبى الحسن	٤ - هارون الرشيد
٥ - فى قصر الرشيد	٦ - دهشة أبى الحسن
٧ - على عرش الخليفة	٨ - فى بيت أبى الحسن
٩ - البيمارستان	١٠ - بين الخليفة وأبى الحسن
١١ - فى قصر الخليفة	١٢ - خاتمة القصة .

فهذه اثنا عشر عنوانا فرعيا فى قصة لايزيد امتدادها عن خمس صفحات من الحجم الكبير ، وقد حافظ على هذا العنصر ، حتى لو طالت القصة ، وبالطبع تكون الفقرات أطول أيضا .

ب : والحكاية عند كامل كيلانى تسرد باللغة العربية - كما قدمنا - وقد يستخدم الحوار بإحدى طريقتين : أن يتولى المؤلف تقديمه ، بأن يعبر عنه ، وهذا هو الغالب ، الذى نجدة مثلا فى " الملك ميداس " - من سلسلة أساطير العالم " ، فيقول : ".أجال الزائر بصره ... ثم التفت إليه سائلا : ما أوفر ثراءك ياصديقى ميداس ... فقال له ميداس : صدقت ياعزيزي " إلخ .

ولكنه قد يلجأ نادرا إلى إجراء الحوار المباشر بذكر اسم المتكلم ، ثم ماتكلم به ، وبخاصة حين يقطع تدفق السرد ليرسم مشهدا تمثيليا يحتم مثل هذه الطريقة ، ويحدث أن يجعل هذا المشهد منظومة أيضا (كما فى سياق قصة " اللحية الزرقاء " [2]) فقد تبادلت نجاة وحياة والزوج الحوار فى مشهد طويل بطىء ، بأسمائهم دون وساطة من الكاتب .

---

(١) ومن المؤسف أن يتسلل بعض هذا التصنع إلى نسيج القصة ذاتها ، كما نجد فى صدد قصة « اللحية الزرقاء» التى أهدر فيها جهده فى شرح معنى اللحيانى ، واللحيانيين ، والأجرد ، والجرد!!

(٢) قام عبد التواب يوسف بتجميع منظومات كامل كيلانى فى كتاب خاص ، أطلق عليه " ديوان كامل كيلانى للأطفال " ، سواء كانت أناشيد مستقلة دأب الكاتب على إلحاقها بقصصة تحت عنوان " محفوظات " أو تلك التى يوردها مرتبطة بسياق القصة .

ج : والغالب أن يبدأ الكاتب بذكر أسماء الشخصيات الهامة ، ويحدد صفاتها ، هكذا تبدأ " الملك ميداس " وأبو الحسن " و " الأمير مشمش " و " زهرة البرسيم " ، وهذا يعنى أن طريقته هذه ثابتة فيما ابتدعه وفيما استلهمه على السواء . ولكن فيها ثغرة تتكرر عنده أيضا ، وهى أنه يكشف عن الشخصيات على مراحل ، وليس دفعة واحدة ، وقد يكون متأثرا بطريقة " الحواديت " الشعبية ، ولكن أصول الفن القصصى - تفضل أن تتحدد الشخصيات والأخلاق والنسب أو العلاقات منذ البداية ، ثم تتطور القصة من خلال تصاعد الأحداث ، وتعاقب المواقف - فمثلا فى قصة " الأمير مشمش " يضف - فى صفحة كاملة - الأخوين البخيلين : هامز ، ولامز ، ثم - بعد أن نعتقد أنهما يمثلان طرفى الصراع - نكتشف أن لهما أخا ثالثا يناقضهما فى صفاته ، يسمى رامز . وفى قصة " اللحية الزرقاء " لايصرح باسم الفتاتين ، ثم بعد أن تزوج " اللحية الزرقاء " نعرف أن اسم زوجتة " نجاة " وأن أختها الكبرى اسمها حياة . ثم حين تقع نجاة فى مأزق مخالفة وصية زوجها ، وتعجز اختها عن إنقاذها يتعلق أملهما معا بأخويهما " ضياء " و" رجاء " ، ولم نكن نعرف بوجودهما - ولا اسميهما تبعا - قبل تأزم الموقف وبلوغه طريقا مسدودا (وإن يكن مفتعلا ، والحل جاء أكثر افتعالا) .

ج : وفى القصص المقتبسة يحرص على " مراحل " الأصل كما قدمنا ، وكما ضرب له المثل بقصة " أبو الحسن " ، كما أنه يبذل جهدا فى الاقتراب من " روح " الحكاية ، وجوهر الشخصية ، وهذا يتجلى - فى أطيب صوره - فى " الملك لير " التى اختصرها وبسّطها عن مسرحية شكبير الشهيرة ، وقد حولها إلى " حكاية " سردية ، يتخللها الحوار وإنشاد القصائد [1] . فقد حافظ على جوهر الحادثة ، وعلى مأساة الملك المخدوع فى قدراته ، وعبّر عن كثير من مواقفها بالشعر ، ومع التسليم بمبدأ أن الشعر لايمكن ترجمته إلى غير لغته ، فإن التعبير عن الشعر بالشعر هو الأقدر على حمل أسراره مما يستطيع النثر فهذا لير يتحسر على تسرعة في قسمة مملكته بين بنتيه :

يــــــــاريــــــــح : دوى ، دوى   ويـــــــارعـــــــودالجـــــــوّ
لاتـــــهـــــدئـــــى،وعـــــوّى   وانـــــتـــــزعـــــى حـــــنـــــوى

وأحـــــرقى -عـــــدوى

أما البهلول ، فيقول لسيده ، بين المزاح والجد :

قـــســـمـــت - بـــالأمـــس - مـــلـــكـــا   يـــاســـيـــر ، أظـــلـــم قـــســـمـــهْ
أقـــصـــيـــت كـــلّ عـــلـــيـــم   جـــهـــلا ، وأنـــكـــرت عـــلـــمـــه

---

١ - سبق مصطفى لطفى المنفلوطى إلى هذه الطريقة ، حين عرّب " فى سبيل التاج " وحولها من مسرحية إلى قصة ، ليناسب القارئ العربى ، ويتمكن من عرض مهارته الأسلوبية .

ورحت تدني لئيما بالمدح يستر لؤمه
يا مطفيء النور مهلا شربت بالنور ظلمه

٣ - أهداف القصص

والهدف هو أوضح المزايا ، أو الخصائص الإيجابية ، بل نستطيع أن نقرر أن الهدف ، أو المعنى الأخلاقى فى القصة هو الذى يقود الحدث ، ويشكّل الخاتمة . حتى فى الأعمال المقتبسة من التراث ، التى يجد نفسه مقيدا فيها بالمأثور ، ولا يعطى لفنه الحق فى التحوير أو الإضافة ، نجده رغم التزامه بالخط الأساسى لتطور الحادثة يحرص على إبراز المغزى لبعض المواقف أو الدوافع المرحلية ، ويكون هذا المغزى أخلاقيا إنسانيا فى جميع الحالات . فى قصة " أبو الحسن " المستمدة من ألف ليلة ، انتهت القصة إلى غايتها التى نعرفها فى الأصل ، وهى أن توهم أبى الحسن المغفل بأنه الخليفة قائم على غير أساس ، وأن الأمر كله لم يتجاوز أن يكون مزحة . لقد اختار كامل كيلانى أن يضع هذه القصة تحت عنوان " قصص فكاهية " ، وحقيقتها أنها قصة فنية ، أو جمالية ، فيها التشويق والإثارة وفيها طرافة النموذج الإنسانى ، بل فيها لمسة فلسفية لايزال الفن الحديث مشغولا بها ، هى علاقة الحقيقة بالوهم ، وغموض الحد الحقيقى أو إنعدام الفاصل بين ماهو حقيقى وماهو وهمى ، وتداخل العالمين : عالم الحقيقة وعالم الوهم > أو الواقع والخيال . وهذه على التحديد محنة أبى الحسن . ولعل كامل كيلانى رأى أن التركيز على هذا المغزى لايناسب الطفل (المتخيلّ) الذى يكتب له ، وإن كان تركيب القصة يرشحه ترشيحا قويا ، إذ يتكرر اللبس فى فهم أبى الحسن لما يشاهده ، وعلاقته بما تمناه (وهذا موجود فى الأصل أيضا) فإحساس الكاتب بأن قضية اختلاط الحقيقى بالمتخيَّل فى تصور الإنسان وفكره لاتناسب عقل الطفل ، وليست مما يشغله فى مرحلته ، كان تحول تركيزه على السبب فى إيثار أبى الحسن لصحبة الغرباء عن المدينة ، ولفترة قصيرة ، لاتتكرر ، لما عانى من خداع الأصدقاء وخذلانهم له ، وأيضا أمره لكبير الشرطة أن ينكل بخمسة من أشرار جيرانه ، علىٰ أن الكاتب لم يذكر مسوغا لوصف هؤلاء الخمسة بالشر ، وكان واجبا عليه أن يفعل .

إن صراع الخير والشر هو الموضوع الأساسى فى قصص كامل كيلانى ، ولابد أن ينتهى الصراع بانتصار إرادة الخير ، مهما انتصر الشر فى البداية . كما أنه من المحتم النصّ على المغزى أو الدرس المستخلص بالطريقة التى " يريدها " المؤلف ، حتى لو لم تكن مستمدة بتلقائية من الأصل ، كما نجد فى قصة " الأسد والثيران الثلاثة " [١] ، لقد اخترع شخصية الراوى : " جحا " ، وابنيه ، والشيخ نعمان ،

---

١ - وهى تنتهى إلى مثل عربى معروف " لقد أكلت يوم أكل الثور الأبيض " ، وقد نسبها صاحب أمثال العرب إلى الإمام على كرم الله وجه ، وهى بذاتها موجودة فى " كليلة ودمنة " ، والمؤسف أن ينسبها كيلانى إلى " جحا " ويضعها فى سلسلة " جحا قال يا أطفال " ، فيضيعّ فرصة تعريف الطفل بمصدر تراثى مهم ، ويجعل لجحا أسرة ذات أسماء سقيمة غير فنية فإبنه جحوان ، وابنته جحية إلخ .

وإذا كان " الأصل " يقدم " موعظة " ألا تسكت على نزول الظلم بغيرك لأنه - إن سكت - سينزل بك يوما ، وفى هذا المغزى كفاية ، فإن " جحية " تقرر مغزى إضافيا فى آخر أسطر القصة : " قبحّ الوشاة . ويا ويل من يتخدع بما يزيفون من قول ، ويركن إلى مايزينون من إغراء " . وبهذا أضيفت "الوشاية " إلى جانب " الفرقة " كمحظور ينبغى تجنبه .

ولم تخل القصة العلمية من تقرير وتوجيه نحو الدرس الأخلاقى ، مع أن الإمداد بالمعلومات هو أصل رسالتها ، ففى قصة " زهرة البرسيم " التى ابتدعها ليقدم من خلالها بعض اسماء الحيوان ، وصفاته وطباعه إلخ ، يرسم كيف تكون علاقة الحب والوفاء بين الزوجة (الأرنبة) وزوجها (الأرنب) وسبب تمسك كل منهما بالآخر ، بل يجعل من هذا الأرنب أبا مثاليا لأسرة صالحة ، فقد كان " الخُزَز " قد جاب البلاد وطاف بها ، فى أول شبابه ، وعاشر الناس ، واكتسب أكرم ميزاتهم ، وجمع - إلى إخلاصه ووفائه - تجربة نادرة ، وثقافة واسعة ، عرف كيف ينشئ بنيه أحسن تنشئة ، ويبصرهم بكل مايحتاجون إليه فى الحياة من فنون المعرفة وأنواعها .... " وبالمقابل تدين القصة السلوك غير السوىّ ، وتنتهى بصاحبه (الولد الأرنب البكر أبو نبهان) إلى أسوأ مصير ، إذ كان يسير وفق أهوائه ، يعمل مايريد دون أن يستشير ، ويلجّ ويعاند ، ويندفع ، حتى سقط بين مخالب طائر من سباع الطير ، فكانت نهايته .

ويتوقف عبد الرحيم محمد عبد الرحيم - فى دراسته عن كامل كيلانى المشار إليها من قبل - عند النزعة الوطنية الاصلاحية فى أدب هذا الكاتب ، ويعتبرها دعامة رسالته التثقيفية ، كما يعتبرها أمسّ العواطف بتكوينه الخاص وسلوكه العملى أيضا ، إذ شارك الكيلانى فى ثورة ١٩١٩ ، ومابعدها من كفاح ضد الاستعمار . ويؤثر قصة " الجواد الطائر " باهتمام خاص ، إذ أنها تصور - فى رأيه - الجانب الوطنى فى حياة الكيلانى ، وتبين لنا - أيضا - وسيلته فى بعث الوطنية . إذ تقوم القصة على أسطورة يونانية ، خلاصتها أن قرية تعمل بالزراعة تحتاج إلى عين ماء تسمى " عين الدموع " ، لكن " تنينا " ضخما يسمى الأصلة ، له ثلاثة رؤوس (رأس أسد ، ورأس ماعز ، ورأس ثعبان) يقطع الطريق إلى العين ويهدد الفلاحين ، وكان هناك جواد سحرى يحلق بأجنحته القوية فوق قمم الجبال ، ولا ينزل إلاّ عند " عين الدموع " . قرر أحد شباب القرية القضاء على التنين ، مستعينا بالجواد السحرى ، فقد ورث هذا الشاب عن أبيه لجاما مسحورا ، إذا وضعه فى رأس فرس جامح ذل وخضع له ، فتسلل إلى عين الدموع ، وتمكن من السيطرة على الفرس ، ومن ثم تمكن من قتل التنين . فالتنين ذو الرؤوس الثلاثة رمز للاستعمار بأنواعه : العسكرى ، والاقتصادى ، والثقافى ، و" الجواد الطيار " رمز لإرادة الجماهير وطاقتها التى تنتظر من يوجهها ويقودها نحو الهدف المنشود ، " واللجام " رمز للأدب والثقافة ، و" عين الدموع " رمز للحسرات والسلبية التي يعيشها الوطنيون وبلادهم ضائعة . وقد وضع الكيلانى فى القصة الأسطورة طفلا ، جعله هو الذى يرشد الفارس إلى وجود الجواد ومكانه ، ومكنه من السيطرة عليه ، فكان سبيلا إلى القضاء على التنين . إن " الطفل " - عادة - رمز الأمل ، والتفاؤل ، والإيمان بالمستقبل

، وقد عرفنا من قبل أنه من المهم أن تتضمن قصة الأطفال طفلا أو أكثر ، يكون فى عمر الطفل القارىء، ويسند إليه دور مؤثر ، لتقوية التفاعل بين القارىء وأحداث القصة . وهكذا قام طفل الأسطورة بوظيفة مزدوجة ، من ناحية الرمز (المؤثر فى المعنى) ومن الناحية التربوية ، التعليمية .

" يقول الكيلانى عن حياة الفارس الذى رمز به إلى نفسه : كان هذا الفارس من عامة الشعب ، ولم يكن أبوه من الأغنياء ذوى الأموال ، وإنما كان متوسط الحال ، وقد رباه تربية حسنة ، فنشأ على حب التضحية والتفانى فى أداء الواجب ، حتى اشتهر بشجاعته ، وعرف بها بين الأصدقاء والرؤساء ، لم يكن له مأرب إلاّ أن يقدم صنيعا يقدره جميع الناس ، وكان طريق [1] الشهرة للشباب فى هذه الأيام أن يخوضوا غمار المعارك ضد أعداء الوطن " إن هذا الاقتباس كما يكشف عن الصلة الحميمة بين كامل كيلانى وبعض شخصيات قصصه ، يكشف أيضا عن العلاقة الإيجابية بين هذه القصص والظروف التاريخية التى ألفت فيها ، وهذا تأكيد للهدف الأخلاقى ، التربوى ، الوطنى فى نفس الوقت .

* * *

لقد عرضنا لبعض سلبيات قصص كامل كيلانى ، وفى مقدمتها المستوى اللغوى ، ووجود ثغرات فى الحبكة من خلال تقديم الشخصيات ، وتأسيس الحوادث . ولاشك فى وجود عيوب أخرى قد لاتكون على درجة هذين العيبين من الأهمية ، غير أننا لم نرد أن نتوسع فى رصد الأخطاء ، لأن مزايا القصّ عند كامل كيلانى لم تتكشف بكل جوانبها بعد، وهى تحتاج إلى صبر ومعايشة لكل ماكتب ، وهو كثير ، وأن يقرأ فى ضوء الأحداث المستجدة ، والمستمرة منذ محاولاته الأولى أواخر الثلاثينيات ، وحتى أيامه الأخيرة ، في ختام الخمسينيات ، أى عبر ثلاثين عاما ، كانت مصر ، والوطن العربى كله ، يتغير فيها تغيرا كبيرا جدا ، فى علاقاته العالمية وحسه القومى ، وتركيبه السكانى ، ونشاطه العملى ، وخبراته التعليمية ومفاهيمه الاجتماعية والثقافية ..

وإذاً ، فليس من الإنصاف أن نتوسع فى تصيد السلبيات ، ونحن لم نتعرف على المزايا بالقدر الذى يعطينا حق النقد ، مع هذا فقد توقف عبد التواب يوسف فى مقدمه كتابه الذى جمع فيه منظومات كامل كيلانى تحت عنوان " ديوان كامل كيلانى للأطفال " عند بعض مايؤخذ على كامل كيلانى ، وقصصه . وبعض هذه المآخذ لا أساس له ، مثل اعتماده على الترجمة عن آداب أخرى ، ونقله واقتباسه منها ، وهذا أمر طبيعى ، تدافع عنه مقدمة الديوان " بأن الإبداع لا يأتى من فراغ ، ولم يكن هناك من سبقه إلى الميدان فى لغتنا ، بل لم يكن أدب الأطفال معروفا عالميا إلاّ قبل أن يبدأبقرن واحد " . وهذا الدفاع سليم وصادق ، غير أن " الاقتباس " لايحتاج إلى تبرير ، ولايرتبط بمرحلة تاريخية ، والمهم ألاّ يكون الاقتباس نقلا مباشرا ، أو انسياقا مع الأصل الأجنبى ، على حساب الشخصية القومية ،

---

(١) المخطوطة : ص ٤٩ ، ٥٠

والأهداف الحضارية الخاصة بأمتنا . وقد قال الأديب الفرنسي الشهير " بول فاليرى " : " لا عيب فى أن يتغذى المرء بأفكار الآخرين ، فما الليث إلا عدة خراف مهضومة " !!

وكذلك يعتذر عبد التواب يوسف عن ملاحظة اللغة بأن المرحلة التى اتجه فيها كامل كيلانى إلى الكتابة للطفل كانت شديدة الاعتناء باللغة ، باعتبارها لغة القرآن ، وكان التعصب للفصحى معلما من معالم الوطنية ، وهذا دفاع صحيح ، ولكنه غير مقبول من الوجهة الفنية ، وليس مسوغا لإفساد الصنعة الفنية ، والأهداف التربوية والتعليمية ، بهذا السيل من المفردات الميتة والتراكيب المهجورة ، وإقامة جدار من العزلة بين الفن والواقع .

كامل كيلانى .. ناظما

لم يقصد كامل كيلانى إلى وضع قصص شعرية قصدا ، فليس له ديوان ، أو مايشبهه ، وليست له قصص شعرية تساق لذاتها ، وإنما هى أناشيد يضمها إلى كتاب له موضوع مختلف ، أو مشاهد فى سياق قصص نثرية ، وبعض هذه الأناشيد له شكل القصة ، أو يقترب من هذا الشكل ، كما أن المشاهد المنظومة ، هى بطبيعتها ذات تركيب قصصى .

المشكلة الأساسية فى كافة منظومات كامل كيلانى أنها ظلت أكثر تعبيرا عن موقعه كشخص "كبير" يتحدث عن طفل " صغير " ، ولم تستطع استبطان شخصية الطفل ، وانطلاقه هو للتعبير عن نفسه ، فى حدود مدركاته ، وقدرته على الإحساس ، والتفكير ، والتعبير . هذه قصة " مونولوج " عن العام السادس فى حياة الطفل ، إنه العام - كما يقول عبد التواب يوسف - الذى يبدأ فيه الطفل فى القراءة والكتابة وإجادة العد ، لقد كبر الآن ، وأصبح لايجلس إلى حجر أمه ، بل يذهب إلى المدرسة ليتعلم ، ويجتهد ، إنها سنة هامة ، وحاسمة فى حياة الطفل ، لذلك يتغنى بها الشاعر ، ويريد للصغار أن يتغنوا بها!!

هذا كله طيب ، وقد تغنى الشاعر بهذا العام السادس ، ونحن نحترم أمنيته أن يتغنى الصغار بقصيدته ، ولكن : إلى أى مدى يمكن تحقيق هذه الأمنية ؟ لابد أن نقرأ القصيدة ، ونرى إلى أى مدى هى مناسبة لطفل السادسة ، بما نعرف عن قدراته :

١ - كنت فى العام الذى ولى صغيرا ... غير أنى أقرأ - الآن - الكتابا
٢ - وأجيد العدّ لا أخطىء فيه ... وكذا أكتب - مايملى - صوابا
٣ - كنت لا أجلس - فى بيتى - إلا ... ضاحك السنّ على ركبة أمى
٤ - كنت فى خامس أعوامى ، فلما ... صرت فى السادس زاد الآن علمى
٥ - أذهب - اليوم إلى مدرستى ... حافظا درسى فى كل نهار
٦ - فوق ظهرى : جَعبتى شاهدة ... باجتهادى ، وهو حسبى من فخار

إن المتكلم بهذا الشعر لايمكن أن يكون طفل السادسة ، لا فى مداركه ، ولا فى مستوى فكره ، ولا فى معجمه ولا فى حسه الإيقاعى وقدرته على ترديد الزلحان . إن التفعلية المستمرة فى هذه الأبيات " فاعلاتن " ست مرات فى كل بيت ، فالقطعة من بحر " الرَّمَل " وهو يناسب الأغراض الجادة ، ولتفكير الرصين ، ولا يصلح للمداعبة ، وترقيص الأطفال ، إن النفس القصير لطفل السادسة لابد أن يلهث ، وينقطع دون بلوغ نهاية هذا الشطر الطويل :

" كنــــت فى العــام الــذى ولى صغيـــــرا "

ويمكن أن نوازن بين هذا الشطر ، من الناحية الموسيقية والصياغية ، وبين قولنا فى نفس المعنى :

زمـــــن يمضــــى وأنـــــا أكبـــر

وحين نتأمل مقطوعة كامل كيلانى سنجد فى الأبيات الستة أربع كلمات أو جمل تعترض مابين ركنى الجملة ، فتربك فهم المتلقى الصغير و يتلعثم لسانه و يصبح الشكل مشكلة !! ، وفى أكثر من جملة تقديم وتأخير لا يقبل الاعتذار عنه بالضرورة الشعرية ، أو أن " القافية تحكم " كما يقال ، فأول ماينبغى على ناظم الشعر للأطفال ، أن يكون قادرا على تخطى الضرورة ، وتطويع المعانى فى حدود استطاعة الطفل مع الحفاظ على نعومة الألفاظ ، ووضوح الإيقاع ، وسلاسة التركيب الصوتى .

هذا القصور الأساسى ، وهو العجز عن اصطناع لغة الطفل ، وإيثار الإيقاع السريع ، القليل التفاعيل ، قد جنى على أفكار هى غاية فى الطرافة ، مثل الحوار بين الشخص وظله ، والحوار بين "الوقت " والمخلوقات المختلفة ، والمغزى فيها يناسب الطفل ، ومابنبغى أن يتعلمه من حسن استخدامه لوقته

الوقـــت

١ - قــالــت الـطـيـر : لـقـد حـل الـشـتـاء   حـل فـصـل الـبـرد ، واشـتـد الـصـقـيـع

٢ - فـوداعـا - أيـهـا الـغـصـن - وداعـا   سـوف ألـقـاك إذا عـاد الـربـيـع

* * *

٣ - قـالـت الأوراق لـلـغـصـن وداعـا   أيـهـا الـغـصـن - فـقـد جـاء الـشـتـاء

٤ - سـوف ألـقـاك إذا مـا الـطـيـر عـادت   فُـى الـربـيـع الـطـلـق تـشـدو بـالـغـنـاء

* * *

٥ - ثـم قـال الـوقـت لـلـنـاس وداعـا   إنـنـى أنـفـس شـيء فـى الـوجـود

٦ - تـرجـع الأوراق والـطـيـر جـمـيـعـا   وأنـا مـن حـيـث أمـضـى لا أعـود

هذه قصيدة بارعة الفكرة ، طريفة التركيب ، بدرجة تشغلنا عن العيوب الأساسية الواضحة في عملية النظم ، من حيث بطء الموسيقى واتساع مساحة التفاعيل في البيت ، ولكن المقابلة بين تجدد مظاهر الطبيعة ، وحركة الزمن التي لاتعود إلى الوراء ، وتنبيه الطفل إلى التغير عبر الفصول وتغير الإنسان عبر الزمان ، هي في ذاتها فكرة بناءة ، وعرضت من خلال حوار ثلاثي ، في مقاطع مختصرة ، وعبارات محددة ، واضحة ، وبذلك تصل إلى هدفها التوجيهي دون عائق يذكر .

وقد استطاع كامل كيلاني أن يضيف إلى أغراض القصة المنظومة ثلاثة فنون لم يسبقه مشاعر إليها :

الفن الأول : القصة العلمية المنظومة ، ولقد سبق شعراء إلى نظم القصص ، ولكن لأهداف وعظية وأخلاقية ، أما الهدف العلمي (وليس التعليمي) فلم يثر اهتمام ناظم قبل كامل كيلاني ، على أن هذا الهدف ينغمر - باستمرار السياق - في نزعة التعليم المسيطرة ، كما نجد في هذه القطعة :

١ - شرى بالأمس عمي برتقالا	وقد أعطى ابن عمي برتقاله
٢ - فعضّ القشر يحسبه لذيذا	فألفى الأمر ليس كما بدا له
٣ - فذم البرتقال الحلو جهلا	وألقى برتقالته حياله

*　　*　　*

٤ - فأنبه أبوه ، وقال مهلا	فقد أخطأت - في الحكم - العداله
٥ - وقشر برتقالته فلما	تذوقها ابنه عكس المقاله
٦ - وصاح : صدقت يا أبتي فعذرا	إذا أصدرت حكمي عن جهاله
٧ - فقال أبوه : كم شيء حقير	يواري في حقارته جماله
٨ - وكم رجل ضئيل الجسم يسمو	على الأقران إن خبروا فعاله
٩ - وآخر يملأ العينين زهوا	تراه - حين تخبُرُه - حثاله
١٠ - فلا يخدعك ظاهر من تراه	ومحص قبل صحبته خلاله

هذه قصة في عشرة أبيات ، الخمسة الأولى تجعل منها قصة علمية طريفة ، تربط بين الإدراك والخبرة العملية ، وعدم التسرع في الأخذ بالظاهر وإضافة تبين إلى هذه الخمسة تضيف وعيا أخلاقيا وتنبيها لم يحرك " بؤرة الاهتمام " بعيدا عن الدرس العلمي بدرجة كبيرة ، أو مفسدة له . ثم تتجسد المشكلة في إضافة الأبيات الثلاثة الأخيرة ، لقد تشتت الاهتمام ، وانطمست البؤرة ، وأصبحت القصة

غير متجانسة النسيج ، أو متوحدة المعنى ، وقد اتسعت الفجوة بين بدايتها ونهايتها ، فليس من المقبول أن يوجِّه أبٌ تلك النصائح " الثقيلة " - الماثلة فى الأبيات الثلاثة الختامية إلى طفل لم يعرف - إلا بعد إرشاد من والده - أن قشر البرتقالة مر ، لاذع ، وأنه لن يحصل على العصير الحلو إلاّ بعد تقشيرها . النصيحة صحيحة فى جوهرها ، والقياس مقبول من الوجهة المنطقية ، ولكنه ألقى إلى غير المؤهل لسماعه .

اللون الثانى : يتمثل فيما ابتدعه من وضع مشاهد منظومة فى أثناء قصصه ، فهذا المشهد يكسر الملل ، ويعطى فرصة لحفظه وتمثيله حين يقرأ فى الفصول الدراسية ، وهو لايختار هذه المشاهد اعتباطا ، أو دون تدبر ، إنها تكون محتشدة بالحسّ الدرامى ، إذ يبلغ الانفعال الذروة ، وتكون الأفعال فى لحظة اختيار صعبة ، وهذا مانجده فى المشهد المنظوم من قصة " اللحية الزرقاء " ونجدة أيضا فى اختيار مقاطع للنظم فى سياق ترجمته وصياغته لمسرحية الملك لير ، من أبرعها فى اختيار القصة وتحديد المغزى ، هذه الحكاية التى يرويها بهلول - مضحك الملك - ليسرى عنه ، وليثير فكرته عن آثار فعلته المتوقعة :

١ - قد حدثتنا أصدق الأمثال ... فيما مضى من الزمان الخالى
٢ - بقصة تروى عن العصفور ... أبصر فى وكر من الوكور
٣ - فرخ غراب مشرفا على التلف ... فقال للفرخ اطمئن ، لا تخف
٤ - وأدفأ الفرخ وداواه ، ولم ... يزل به حتى شفاه من ألم
٥ - وكان عنده العزيز الغالى ... وأكرم الأبناء والعيال
٦ - حتى إذا الفرخ غدا غرابا ... لم يرغير قتله ثوابا
٧ - وأهلك الغراب من رباه ... جزاء ما قدم من حسناه

فصيحَ لير متعجبا : ماذا تعنى بهذه القصة يابهلول ؟
فأجابه ضاحكا :

أراك يا عم فعلت فعلَهُ ... سوف تجزى فى الحياة مثله
أنت شبيه ذلك العصفور

وهذه الحكاية لها شبه عند إيسوب ، وأيضا نظمها شوقى تحت عنوان " البلابل التى رباها البوم " ، وهى جميعا تنتهى عند حكمة أن الطبع غلاّب ، فعند إيسوب أدفأ الطفل حية جمدّها البرد ، فلما تحركت لدغته ، وعند شوقى أصيبت البلابل بالبكم لأنها نشأت فى بيت البوم ، وهنا قتل الغراب منقذه ، وقديما قال الأعرابى : " ما أدراك أن أباك ذئب " !؟

وقد نظم كامل كيلانى عددا من القصص والمشاهد التى أجاد فيها اختيار الموضوع - بالنسبة لعمر

الطفل – والإيقاع المناسب ، والمفردات ، والتراكيب التى لايتعثر فيها اللسان . من هذا النوع " قصة عنقود العنب " ، وإن عانت شيئاً من الإطالة ، التى أبطأت من تدفقها ، و" قصة أرنب " التى يصفها عبد التواب يوسف بأنها أطول مانظم كيلانى من قصائد ، وأجملها ، وهى فى خمسة مقاطع ، وهى تعتمد على " الترديد " .

الفن الثالث : نظم القصة المعتمدة على الترديد ، كما فى " قصة أرنب " ، فهى تبدأ بمقطع قصير، تدل طريقة نظمه ، وترديده بين مقاطع القصيدة أنه يؤدى بشكل جماعى ، كلما انتهى مقطع من القصيدة . يقول المطلع :

١ - اسمع منى ما أحكيه
٢- اسمع قولى فكر فيه
٣ - اسمع منى قصة أرنب
٤ - اسمع تفهم ، اسمع تعجب

* * *

٥ - وسط الغابة نهر يجرى
٦ - وثلاث من عالى الشجر
٧ - مرتفعات فوق النهر

٨ - فهنا شجره ، وهنا شجرة
٩ -وهنا ثالثة الأشجار

ثم يبدأ – فى مقطع جديد – وصف الوقت وحركة الأرنب ، فى أعقابه يعود الترديد " وسط الغابة نهر يجرى " إلخ ، ثم يبدأ مقطع عن الصياد وكلابه ، ليعود الترديد ، ليعقبه مقطع عن محاولة الأرنب الهرب من الصياد والكلاب ، ليتكرر الترديد ، ثم يكون مقطع الختام بإعلان نجاة الأرنب ، لتغنى الجماعة : " وسط الغابة نهر يجرى " .

هذه قصة نظمية بارعة ، أضافت إلى فن شوقى أمير الشعراء فى هذا المضمار ، لقد فكر شوقى فى الطفل ، ولكنه لم يفكر فى " الفصل الدراسى " ، ولا فى " اللعب الجماعى " ، وطريقة نظم هذه القصة تقدم نموذجا جميلا وسهلا ومفيدا ، للقصة التى تؤدى بشكل جماعى ، فى الفصل ، كما فى اللعب .

وقد تكرر بناء القصة على الترديد الجماعى فى مقاطع منها ، فى قصص أخرى مما يشير إلى أن

كامل كيلانى فطن إلى الأهمية التربوية التى يمثلها الأداء الجماعى ، والقيمة الموسيقية المكتسبة بالترديد (التكرار) ، من هذا القبيل " نشيد الديك " الذى يناسب مراحل الرياض أو الصف الأول الابتدائي ، وهذا النشيد قطعة مرحة تغرى بالإقبال عليها ، والإسراع بحفظها :

الديك يصيح : ياعَـوْ عَـوْ عَـوْ : لن تنساكْ .

الكل يردد : لن تنساك .

الديك : كاك ، كاك ، قرن البقـرة ، يتحـداك

الكل يردد : يتحـداك

الديـك : نهق حمـار ، حين رآك .

الكل يردد : حين رآك .

الديك : نـط الكلب ، عض قفاك .

الكل يرددد : عض قفاك .

الديك : كاك ، كاك ، لطف الله ، كفّ أذاك .

الكل يردد : كفّ أذاك .

الديك : كاك ، كاك ، أبدا لن ترجع ، إياك .

كاك ، كاك ، نحن جميعا لا نخشاك .

الكل يردد : لانخشاك .

فهذه القصة - المونولوج - الديك فيها يهدد الذئب ، ويتوعده بما يخيفه ، ويفضح تسلله ، وقد يهلكه ، وهذا الديك قوى بزملائه فى دار الفلاح ، وقوى بالذين يرددون تهديداته ، ولابد أنهم يزعقون بجملها القصيرة ، وفى هذه العبارات - على لسان الديك - يتردد صوت (الكاف) ، فى القافية ، فيناسب صياح الديك ، مع سرعة الإيقاع ، وطرافة الصور ، وهذا النمط مما انفرد به كامل كيلانى ، غير أنه - مع الأسف - لم يكثر من مثل هذه المحاولة المتميزة .

دراسة تطبيقية

سنختار حكاية " الأسد والثيران الثلاثة " نموذجا للتطبيق ، لنتعرف - بشيء من التفصيل - على طريقة كامل كيلانى فى تشكيل المادة القصصية . واختيار هذه الحكاية لثلاثة أسباب : أن لها أصلا تراثيا ، فهنا مجال لاكتشاف علاقة الاتباع أو الابتداع فى الموروث ، وثانيا لأنها حكاية قصيرة يسهل احتواء نصّها فى إطار هذا الكتاب ، ولأنها - ثالثا - تعكس أهم خصائص فن قصة الأطفال عند كامل كيلانى ، بميزاته وسلبياته .

أ : وأصل هذه الحكاية نجدة فى " خرافات إيسوب " تحت نفس العنوان الذى اختاره كيلانى : "الأسد والثيران الثلاثة " . وهذا نصّها : " كان ثلاثة ثيران يرعونْ فى أحد المروج ، وكان أسد يرنو ومنيته أن يقعوا له فرائس ، ويلتهمهم ، لكنه كان يستشعر أنه غير ندّ للثلاثة ما كانوا معا .

وبدأ يكاذب الهمس ، وخبيث الإيماء ، ليثير بينهم الحسد والريبة وبعد قليل نجحت مكيدته خير نجاح ، فقد دبّ بينهم الفتور والبغضاء وانتهى أمرهم إلى أن تباعدوا ، وذهب كل منهم يرعى وحده .

ولم يكد الأسد يرى منهم ذاك ، حتى وثب عليهم واحدا بعد واحد ، وقتلهم بالدور " .

أما الحكمة المستخلصة من الحكاية فيجملها فى أن " شحناء الأصدقاء ، فرص الأعداء " .

ب : ثم نجد للحكاية ذاتها صيغة أكثر تفصيلا ، وأقرب إلى نصّها المتداول

من كتاب " مجمع الأمثال " للميدانى

" إنما أكلت يوم أكل الثور الأبيض "

" يروى أن أمير المؤمنين عليا ، رضى الله تعالى عنه ، قال : إنما مثلى ومثل عثمان كمثل أثوار ثلاثة كن فى أجمة ، أبيض ، وأسود ، وأحمر ، ومعهن فيها أسد ، فكان لايقدر منهن على شيء لاجتماعهن عليه ، فقال للثور الأسود والثور الأحمر : لايدل علينا فى أجمتنا إلا الثور الأبيض ، فإن لونه مشهور ، لونى على لونكما ، فلو تركتمانى آكله ، صفت لنا الأجمة . فقالا : دونك ، فكله ، فأكله . فلما مضت أيام قال للأحمر : لونى على لونك فدعنى آكل الأسود لتصفو لنا الأجمة ، فقال : دونك ، فكله ، فأكله . ثم قال للأحمر : إنى آكلك لا محالة . فقال : دعنى أنادى ثلاثا . فقال : افعل . فنادى : ألا إنى أكلت يوم أكل الثور الأبيض . ثم قال رضى الله تعالى عنه : ألا إنى هنت . ويروى : وهنت يوم قتل عثمان . يرفع بها صوته ، يضرب به الرجل يرزأ بأخيه " .

باستطاعتنا أن نقرأ الآن ماصنع كامل كيلانى ، ونراقب علاقة ماكتبه بهذين النصين المأثورين ، اللذين لانشك فى أنه اطلع عليهما ، ونرى كيف أضاف ، وحور ، وإلام هدف بما أضاف ، وما تصرّف فيه وصوّره :

١ - من الواضح أن كامل كيلانى اطلع على الحكاية كما جاءت عند إيسوب ، وكما رواها الميدانى منسوبة إلى الإمام على (كرم الله وجهه) . وقد تدل النظرة المتعجلة على أن صلة ماكتبه كيلانى بالصيغة العربية القديمة أقوى من صلته بالصيغة الإغريقية ، اعتمادا على التفاصيل ، وذكر ألوان الثيران ولكن التأمل يدل على عكس ذلك ، فالنصّ الإغريقى هو أولا فى متناول اهتمام كامل كيلانى لما بين الخرافة على لسان الحيوان وقصص الأطفال من علاقة قوية . ثم إن الصيغة الإغريقية هى التى تتحدث عن الهمس والإيماء والحسد والريبة . ونرجح أن هذه الإشارة هى التى أنتجت عند كامل كيلانى شخصية " ابن آوى " وقد استخدم هذه الصفات ذاتها فى الإيقاع بين الأصدقاء الثلاثة .

٢ – حاول كامل كيلانى أن يحافظ على الجوّ التراثى فى قصته ، مع حرصه على الاقتراب من عالم الحياة المعاصرة ، والواقع الذي يعيشه الطفل القارىء ، ويتجلى الطابع التراثى فى : وجود راوية ، وأن هذا الراوية هو جحا الذى يألف الأطفال مزاحه ونوادره ، وإضافة وزير إلى الأسد هو – على وجه التحديد – ابن آوى الذى وزر للأسد من قبل فى كليلة ودمنه . كما يتجلى الطابع العصرى فى إدخال العنصر الإنسانى فى الحكاية ، عن طريق راويتها ثم التعليق عليها ، وجعل الأسرة وضيفها الشيخ نعمان فى مجلس السمر ، والعناية بوصف الجو ، واختيار لحظة إقبال الضيف للتجمع حوله .

إن هذا الشكل الفنى الذى ظهرت به الحكاية له جذور تراثية أيضا ، ويطلق عليه – فنيا – القصة داخل القصة . فقد بدأت الحكاية بأسرة جحا ، وبها انتهت ، وفى داخل هذه القصة توجد قصة الأسد والثيران الثلاثة . مع هذا نشعر بأن الكاتب لم يستطع دمج القصتين ، وليست إحداهما ضرورية يتوقف عليها فهم الأخرى ، وبذلك ظلت حكاية جحا مجرد طريقة فى التقديم .

٣ – أضاف كامل كيلانى شخصية حيوانية (حاضرة) هى ابن آوى ، الذى قام بدور أساسى وشخصية أخرى أشير إليها فقط هى الكركدن ، الذى استخدم لإثارة مخاوف الثورين ، واحدا بعد الآخر . كما غير كامل كيلانى فى ترتيب لقاء ابن آوى بالثورين ، فجعله يلقى الثور الأحمر أولا ، ويثير شكه فى صاحبه ، ويدعوه للاحتماء بالأسد ، ثم يفعل الشىء نفسه مع الثور الأسود . مع هذا تمّ التخلّص منهما على نفس الترتيب الذى جاء فى الصيغة العربية التراثية ، وهذا يعنى أن التقديم والتأخير فقد مبرره ، وكان من الخير أن يظل الأمر على ماكان عليه .

٤ – قسم كامل كيلانى حكايته إلى فقرات ، ووضع لها عناوين فرعية تقود القارىء الصغير إلى استيعاب مراحل المغزى مرتبة على تطورها الزمنى فيما عدا اللقاء بالأحمر ، ثم الأسود ، فى حين أن التخلص من الأسود هو الأسبق . وقد حاول أن يجعل القسم البشرى يتداخل مع الحكاية الحيوانية بأن تداخل ابنا جحا وضيفة فى تسلسل هذه الحكاية الحيوانية ، ليكسر الملل وينبه إلى استمرار البداية (الجلسة الأسرية للسمر) .

٥ – لم يحدد كامل كيلانى المستوى المخاطب فى حكايته ، فمع أنها فى بساطة تركيبها تناسب طفل المرحلة الابتدائية ، ولاترتقى إلى مطالب فتى المرحلة الإعدادية ، فإنه أسرف فى حشد (أو حشر) الكلمات والعبارات ، تحت شعار إمداد القارىء الطفل بكلمات جديدة ، ولكننا نعتقد أن الإسراف فيها يفسد عملية التوصيل ، وإنه إما أن يصرف الطفل عن قراءة القصة بكاملها ، وإما أن يقفز فوق الكلمات غير المفهومة له ، مكتفيا بما يدركه من المعنى العام ، وبهذا تفقد هذه الكلمات دورها الذى علقه عليها الكاتب .

ولكى يتبيَّن لنا هذا الإسراف ، نقدم هذا الرصد لها :

رغب إلى : (بمعنى أراد أو أحب ، وهى عكس : رغب عن ، بمعنى كره).

صوته المأنوس : (ويكفى أن يقول فى مكانها : المألوف أو الطيب) .

جبلت عليها : (التى خلقها الله عليها)

لاتعييه : (لاتتعبه) (لاتعجزه)

كللت : (انتهت بنجاح)

أنشأ ابن آوى يقول (أخذ)

وقس على هذا كلمات : الائتناس بحديث؛ - فضله ومنته - هش وبش - أخلد بثقته إليه - إنى غير مصيب - ظل يناقله الكلام - إنما تنظر أنت ياصاحبى فى مرآة نفسك - يأبى علىّ إعجابى بأخلاقك...

كل هذه الكلمات والعبارات ، مما له بدائل ، يسهل الاهتداء إليها (كما فعلنا فى الكلمات الست الأولى) ، وكانت القصة - بهذه البدائل - تكون أيسر إدراكا ، وربما أكثر جمالا .

٦ - لقد حدد إيسوب هدف حكايته بأن إيقاع الفرقة بين المتحدين هو أقرب طريق إلى هزيمتهم والقضاء عليهم ، وهو ماتدل عليه الحكاية المنسوبة إلى سيدنا على بن أبى طالب ، ولكن كامل كيلانى أخذ بأسلوب ازدواج الدرس الأخلاقى ، أو الحكمة المستخلصة ، وصواب هذا الأسلوب أو خطؤه يحدده المستوى التعليمى ، والعمر ، وهو مالم يحدده الكاتب ، وإن كان يرجح - من طريقة الطباعة وكثرة الصور - أنه يتوجه بحكايته إلى طفل المرحلة الابتدائية ، ولهذا كان من الأوفق الاكتفاء بمغزى واحد، هو المغزى المصاحب للقصة منذ أقدم صيغة لها .

٧ - لقد أخذت " الحكاية " شكلها الفنى المقنع ، والممتع فنيا ، من خلال التفاصيل ، وتصوير الأحاسيس الداخلية ، وإضافة شخصيات حيوانية قوّى عنصر الصراع ، كما أن إضافة "الإنسان " قرّب الصورة إلى الواقع الاجتماعى المألوف للطفل .

* * * * * * * * * *

* * * * * *

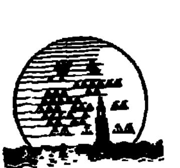
* *

المحتـــوى

* * * * * * * * * * * * *

* * * * *

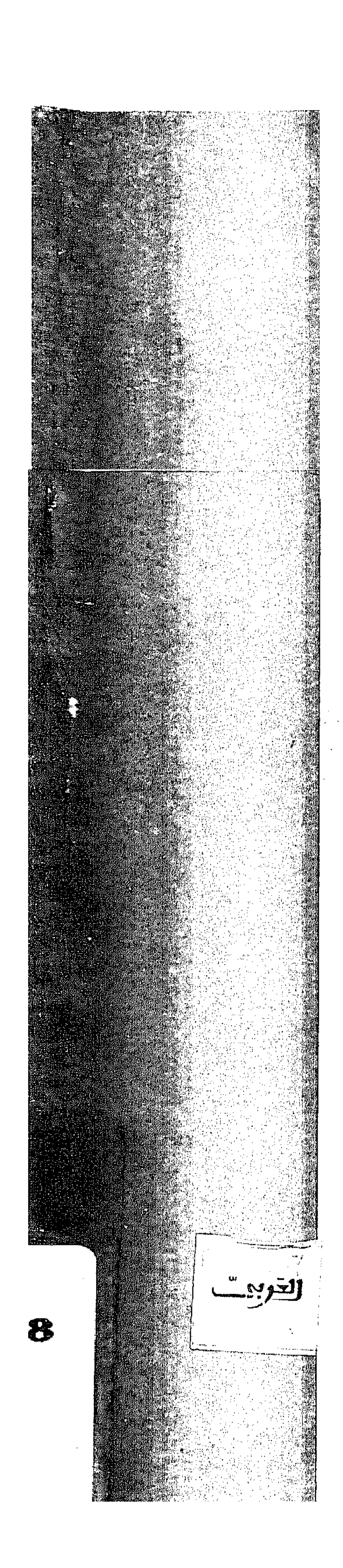
* *

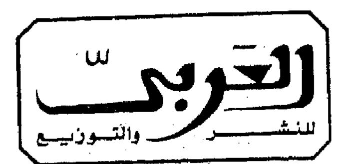


رقم الإيداع : ٩٧٧٣ / ١٩٩٢
I.S.B. N 977 - 002539 -









٦٠ شارع القصر العينى .أمام روزاليوسف
(١١٤٥١) القاهرة
ت : ٣٥٥٤٥٢٩ فاكس : ٣٥٤٧٥٦٦